
3 1761 07332034 3

I/42

INITIATION
ARTISTIQUE

COLLECTION DES INITIATIONS

INITIATION ARTISTIQUE

PAR LOUIS HOURTICQ
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

DIXIÈME MILLE

L'homme aime à façonner la matière; il trouve plaisir à créer des formes. Il a l'orgueil d'imiter ainsi Dieu, ce Dieu qu'il se représente, dans l'exercice de sa puissance suprême, modelant l'argile pour l'animer ensuite d'une étincelle de vie. L'artiste humain, il est vrai, n'a pas le pouvoir d'enfermer une âme dans les formes dont il joue; mais au moins leur imprime-t-il sa pensée. C'est de cette union momentanée de la matière et de l'esprit que naît l'œuvre d'art. Elle fixe un reflet de vie spirituelle et cristallise du sentiment. A nous maintenant de retrouver la vie qui s'est moulée dans cette empreinte.

On suit l'humanité à la trace en explorant les monuments qu'elle a construits. Les pierres qu'elle a taillées, transportées, entassées indiquent les points de la planète qu'elle a fréquentés et les chemins qu'elle a suivis. Nous n'avons d'autre moyen pour imaginer les civilisations les plus anciennes que de commenter l'architecture qu'elles nous ont laissée.

Les débris les plus fragiles et les plus précieux, nous les recueillons et nos musées sont des lieux riches de sentiment et d'humanité. Sur un papier jauni, quelques traits d'une encre qui se décolore; l'enfant prodigue, dessiné par Rembrandt. Deux êtres s'étreignent; un cercle immobile, épouvanté devant ce groupe que secouent des sanglots silencieux; et une pitié infinie, toute une religion de la tendresse rayonne de ces humbles taches d'encre. — Et voici maintenant un bloc de marbre; certes il est bien

mutilé. N'importe, il vit encore, il est robuste comme un thorax, souple comme un abdomen. Les Grecs ont tant aimé la vie qu'ils en ont découvert la source et qu'ils ont fait respirer la pierre. — Et ce morceau de vieux tapis, combien de caravanes l'ont transporté, pour qu'il soit usé ainsi? Ce n'est qu'un peu de laine teinte, une pauvre matière métamorphosée en chose précieuse par l'industrie humaine, mais dans cette industrie, ne devinez-vous pas un long chapitre d'humanité, l'existence nomade, les troupeaux, le désert et la tente?

Ces visites dans un beau musée, quels voyages en raccourci à travers le monde et l'histoire! Une fleur résume un site; l'œuvre d'art est la fleur suprême d'un groupe humain. Quand nous sommes devant une de ces images, quelle envolée subite! Tandis que notre regard reste fixé sur ces couleurs, cet émail, ce morceau de terre, un autre nous-même s'est détaché et file à tire d'aile sous le soleil de Grèce ou dans le demi-jour d'un cloître roman, sur les plaines basses de Hollande ou sur les rives du Trasimène.

Quel exercice passionnant de reprendre ces débris d'humanité pour raviver la pensée qui couve en eux! Le Socrate du Phédon voyait autour des tombes flotter des âmes qu'une longue habitude retient là, dans l'attente d'un autre corps auquel se rattacher. Ainsi des sentiments planent auprès des vieux chefs-d'œuvre; pour se réveiller, ils n'attendent qu'un regard affectueux; une atmosphère de passion se respire auprès d'eux. Les croyances qui les ont façonnés se sont parfois évanouies; la vie les a désertés; ils sont comme des reliquaires vides. Mais, sous les formes des religions mortes, notre instinct a tôt fait de démêler la permanence d'un même amour, le même élan du cœur humain.

Ce langage des arts plastiques est le plus humain; il est universel parce que ses éléments sont ceux des métiers primordiaux; le langage des mots est fait de conventions; sa vertu s'arrête aux frontières d'une race et d'une religion. Les images franchissent les siècles et les frontières. Mieux que tout autre témoignage humain, elles manifestent la solidarité étroite des générations, l'identité intellectuelle de l'humanité. En des cavernes de notre Sud-Ouest on a recueilli dee os gravés, et même sur les parois de pierre on discerns des peintures: des chevaux, des rennes, des bisons, des mammouths. Ce sont les plus anciennes traces du travail humain. Combien de siècles nous séparent des troglodytes par qui ces dessins furent tracés? Il faut les compter par centaines. Qu'était donc le genre humain auparavant?-Rien ne nous permet de le distinguer des autres espèces. Mais le jour où il grava en quelques traits ces silhouettes, le règne de l'homme sur la nature était commencé; ce dessin révèle une intelligence affranchie de la pure animalité. Mais, chose incroyable, ces hommes voient comme ceux d'aujourd'hui; ils retiennent les mêmes attitudes et les mêmes traits. Ils se servent de même manière de leurs yeux et de leurs mains; cette identité de vision ne suppose-t-elle pas une similitude de pensée? Et pourtant ce sont là des témoignages bien lointains; quelques pauvres îlots sur un océan d'oubli; quelques instants dans l'immensité de la durée; quelques lueurs dans la nuit. Mais ces lueurs suffisent. Trois traits représentant un bison qui bondit témoignent de la permanence de la pensée humaine et d'une solidarité spirituelle de vingt mille ans.



INITIATION ARTISTIQUE

PREMIÈRE PARTIE

L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE PREMIER

L'ÉGYPTE

L'ÉGYPTE EST L'AIEULE DE L'HISTOIRE.
SON ART EST AVANT TOUT UNE ORGANISATION DÉFENSIVE CONTRE LA MORT.
LE NATURALISME EN EST CONTENU PAR LE RESPECT DES FORMES TRADITIONNELLES.

ORIGINALITÉ *de l'art égyptien.* ⁓ L'art égyptien est un phénomène unique dans l'histoire par son antiquité, sa longévité et sa fixité. Ses monuments nous font remonter quarante ou cinquante siècles avant notre ère et les découvertes de l'archéologie égyptienne permettront peut-être encore de dérouler un peu plus du livre de l'humanité. Les reliques de la préhistoire échappent à la chronologie et restent en dehors de ce courant qui nous fait parcourir toute l'histoire humaine, depuis les origines en Égypte jusqu'à nos jours. Durant sa longue existence qui s'achève aux premiers temps de notre

ère, quand il accepta d'abord l'influence grecque pour bientôt s'effacer devant l'art chrétien, cet art, vu dans son ensemble, paraît rester égal à lui-même. Les archéologues peuvent seuls y discerner ces transformations qui manifestent si clairement en d'autres pays l'écoulement du temps ; une durée prodigieuse y tient en des limites étroites. Enfin la civilisation d'Égypte semble isolée, un peu à l'écart entre l'Asie et l'Europe. La longue vallée du Nil n'est pas un passage entre deux mondes, mais une impasse profonde où tout ce qui pénètre s'arrête et se fixe. Jamais civilisation ne se présentera aussi nettement délimitée.

C'est un phénomène extraordinaire de vie statique ; les Égyptiens ont fait un effort prodigieux pour se survivre et pour vaincre le temps. Ils ont bâti, sculpté et peint pour se défendre contre la mort, et tout ce qui est d'Égypte, tombeaux, images et bijoux, nous parle d'abord d'éternité.

Art funéraire. De bonne heure ce peuple a cru plus ou moins confusément à l'immortalité de l'âme ; mais il n'a pas nettement imaginé que cette âme pût être indépendante de son corps. Il fallait donc empêcher la destruction de ce corps pour entretenir cette flamme de pensée qui l'habite. L'art égyptien est tout entier dans l'organisation de cette défense.

Ils ont enfermé leurs morts en des tombeaux qui sont des forteresses. Les *mastabas*, pyramides tronquées, très plates, contiennent dans leur masse une ou deux chambres où dort la momie et où les survivants viennent visiter leurs ancêtres. Dans la basse vallée du Nil, s'étalent des villes de mastabas. Les *pyramides* sont des mastabas plus élevés,

— les trois pyramides fameuses (Chéops, Chéphren et Micerinus) mesurent jusqu'à 146 mètres, — traversés de galeries faites pour égarer les pillards et les archéologues. La pyramide est la construction la plus solide, car sa silhouette est celle-là même que prend un édifice qui s'écrase. Ces mastabas et ces pyramides sont les demeures de pharaons et de seigneurs puissants. Les Égyptiens ont aussi édifié des tombeaux plus modestes, les *hypogées*, qui comprennent un caveau souterrain surmonté d'une petite chapelle.

Le mort, embaumé, enveloppé de bandelettes, enfermé dans un sarcophage de bois ou de pierre, habite ce tombeau. Parfois une figure de pierre ou de bois vit auprès de lui ; cette sculpture est son portrait ; si la momie venait à disparaître, l'âme trouverait dans cette matière moins périssable un corps où se poser. Aussi ces statues sont-elles à la ressemblance d'un individu. Le fameux *Scheik-él-béled* du musée du Caire comme l'admirable *Scribe accroupi* du Louvre nous paraissent d'une intensité de vie prodigieuse; leurs âmes ont bien pu croire que ces corps de bois ou de pierre continuaient l'existence de leur modèle de chair.

Ces morts, il fallait les nourrir ; auprès d'eux on déposait donc des fruits et des grains de blé. Les offrandes apportées aux tombeaux entretenaient pour un temps le disparu ; mais les vivants se lassent ou s'en vont à leur tour. Et c'est pour suppléer aux défaillances de la piété qu'on entoura les morts de peintures alimentaires. C'est une sorte de ravitaillement par l'image qui se voit sur les murs des mastabas ; on y suit l'histoire d'une bouchée de pain depuis les semailles jusqu'au four du boulanger, la chasse et la pêche. Le mort

retrouve aussi l'image de son activité d'autrefois. Auprès du navigateur ou du général, un petit navire ou des soldats de terre cuite lui permettent de commander des manœuvres dans la solitude du tombeau. D'autres peintures, plus récentes, révèlent une pensée morale et se rapportent à un jugement des âmes. Sur les parois des hypogées ou des sarcophages, comme sur les papyrus ensevelis avec le mort, de petites images représentent ses bonnes actions ou elles illustrent les rites de la descente aux enfers et de la présentation aux dieux.

Le temple égyptien. Les anciens Égyptiens ont élevé à leurs dieux des temples massifs et indestructibles dont la toiture repose sur des murs épais et des colonnes puissantes. Ces murs de pierres taillées tenaient sans mortier par le seul poids de leur masse. Les colonnes portaient des chapiteaux évasés en forme de campane, ou serrés en forme de boutons de lotus, ou décorés de têtes de la déesse Hathor. On pénétrait dans l'édifice par le pylône, porte colossale surmontée d'une corniche et flanquée de deux tours quadrangulaires à pans inclinés. On traversait des cours à péristyles et des salles hypostyles avant d'atteindre au sanctuaire profond et secret qu'habitait le dieu. L'édifice, limité en hauteur, se déployait librement en largeur. Les parois des murs et des colonnes étaient historiées de figures des pharaons et des dieux gravées et peintes.

A Louqsor, à Karnak, à Edfu, à Philae, les temples s'étalent sur les rives du Nil ; à Ipsamboul, ils s'enfoncent dans le roc qui surplombe le fleuve.

La statuaire. Nous ne connaissons pas les

origines de la statuaire égyptienne ; elle nous apparaît dans les œuvres les plus anciennes, fixée déjà dans quelques attitudes — l'homme debout, assis, accroupi, agenouillé — qui se sont maintenues jusqu'à la fin de cette civilisation. Elle atteint au naturalisme le plus véridique dans les visages et s'en tient pour le corps et les membres à des types déterminés par la tradition, imposés aussi par la matière ; car la pierre dure, basalte, diorite, granit, ne se prête qu'à des gestes rares et étroits. La rigidité des attitudes, la noblesse élégante des silhouettes et aussi une exécution parfaite caractérisent ces nombreuses figures d'hommes et de dieux. On reconnaît une vie intense enfermée en un repos éternel.

La peinture. La peinture s'est aussi arrêtée dans son effort pour représenter la vie et s'est fixée dans un jeu de silhouette plate d'une élégance un peu rigide. Le peintre égyptien a toujours ignoré le relief et la profondeur. La projection plane qu'il donne du corps humain pose des visages de profil sur des corps de face que portent des jambes de profil. Ces conventions acceptées par l'art égyptien ne l'ont pas empêché de composer avec ces formes invariables des représentations fort animées et spirituelles parfois de la vie sur terre ou aux enfers. Les bas-reliefs égyptiens ne sont guère plus que des gravures sur la pierre et observent les mêmes lois et conventions que la peinture. Le naturalisme égyptien a toujours été emprisonné dans une implacable géométrie. Cette dureté de contour imposée à la souplesse de la vie n'a point gêné les orfèvres qui ont ciselé les couronnes et les pendentifs trouvés dans les tombeaux des

reines ; ils ont pu cloisonner l'émail avec l'or et nous ont laissé des bijoux d'une perfection achevée.

L'art égyptien qui s'est constitué pour défendre l'homme contre la mort n'a point manqué son but. Nous ne rencontrerons jamais plus de monuments capables, comme ceux d'Égypte, de résister à la destruction et à l'usure du temps. Si la planète se refroidit un jour, toutes les traces d'humanité seront vite effacées, mais, tandis que la terre roulera éternellement dans l'espace, les pyramides, comme des montagnes, continueront de jeter leur cône d'ombre sur le sable du désert.



CHAPITRE II

L'ASIE

SOUS DES DOMINATIONS DIFFÉRENTES
C'EST UN MÊME ART
QUI A VÉCU EN MÉSOPOTAMIE ET SUR LE PLATEAU D'IRAN.
IL FUT CHALDÉEN, ASSYRIEN, PERSE. || BIEN DES FORMES
DE L'ART MODERNE EN SONT DÉRIVÉES.

LA *Mésopotamie.* ↔ La Mésopotamie, la fertile vallée du Tigre et de l'Euphrate, comme celle du Nil, nourrissait déjà, trente ou quarante siècles avant notre ère, une formidable population. La ville de Babylone, sur les rives de l'Euphrate inférieur, a laissé le souvenir d'une agglomération colossale. Mais cette région n'était pas, comme l'Égypte, à l'écart, hors des tourmentes de peuples. Elle est ouverte à tous les vents, à toutes les invasions. Elle a été durement piétinée par des conquérants successifs, Assyriens, Perses, Macédoniens, Arabes et Mongols. Aujourd'hui, le désert a réconcilié tous ces tumultes dans un même silence de mort. Les remparts gigantesques, les palais, les temples-pyramides, du haut desquels les Mages observaient la vie des astres, tout a été nivelé. Cette architecture de brique s'est fondue ; il n'en subsiste que quelques monticules informes ; la terre peu à peu reprend son bien.

Art chaldéen. ∽ La pioche des fouilleurs réveille parfois quelques monuments de ces civilisations lointaines. A Tello, non loin de l'antique Babylone, on a mis au jour des restes confus de palais de brique et quelques statues de diorite maintenant au Louvre. Elles représentent un roitelet de la région, qui vivait sans doute vingt-trois siècles avant notre ère et s'appelait Goudéa. Il apparaît debout et assis, vêtu d'une robe longue, les mains croisées sur la poitrine en une attitude toujours semblable et probablement rituelle. La tête est courte, coiffée d'un polo de laine tricotée; le sculpteur, comme en Égypte, a taillé des plans simples, tout en ciselant avec minutie les cils du visage et les franges du costume.

Elam. ∽ A Suse, vers le même temps, s'élevait une ville élamite bien antérieure à la ville perse. Les fouilles ont exhumé de cet emplacement des pierres sculptées, des bas-reliefs, une statue de bronze qui permettent d'imaginer une civilisation agricole et pastorale. Mais le monument le plus précieux de ces découvertes est le célèbre code du roi Hammourabi, exposé au Louvre. Il date de vingt siècles environ avant notre ère; c'est un énorme bloc de diorite gravé de caractères cunéiformes. Sa justice réside dans un impitoyable talion. Au haut de cette table de la première loi connue, un bas-relief nous montre Hammourabi, comme plus tard Moïse, recevant de son Dieu la révélation. Ces pierres sculptées de Chaldée et d'Elam ne sont que quelques feuilles desséchées de ce qui fut une forêt; elles suffisent à prouver que l'art assyrien est un continuateur fidèle de l'art chaldéen.

Les Assyriens. ∽ Les Assyriens descendus des

montagnes septentrionales ont durement écrasé les peuples de la basse Mésopotamie. Leur capitale était Ninive sur le haut Tigre. C'est auprès de cette ville que des fouilles ont mis au jour, à Khorsabad, le palais des rois Sargoun-Sennachérib qui vivaient entre le IXe et le VIIe siècle avant notre ère. On en a rapporté un grand nombre de bas-reliefs et des figures de taureaux ailés que se partagent le Louvre et le Musée Britannique. Les taureaux ailés, les *Khérubim* des prophètes bibliques, sont des animaux fantastiques qui accueillaient, de chaque côté des portes, les visiteurs du palais ; ils montrent un corps de taureau, une tête d'homme, une crinière de lion, des ailes d'aigle, et combinent ainsi les quatre animaux dominateurs de la création. Ces génies protecteurs expriment une force monstrueuse et, malgré leurs ailes, ils pèsent lourdement de leurs sabots puissants.

Les bas-reliefs sculptés dans le calcaire sont les chroniques de la vie royale : des batailles, des sièges de ville, des chasses, des captifs qu'on égorge ou qui travaillent sous le bâton. Nous imaginons assez bien ce que dut être la civilisation assyrienne, et ce fut sans doute chose effroyable. Les conventions acceptées par l'art assyrien sont de même nature que celles de l'art égyptien. Ces sculpteurs ne poussent pas l'observation des mouvements au delà de quelques gestes des bras et des jambes, et les figures aplaties sur le plan du bas-relief ne se libèrent jamais pleinement des attitudes de profil. Le ciseau grave avec une dure précision les broderies des longues robes, les barbes calamistrées, les ligaments et les muscles des jambes nues ; mais l'artiste n'a jamais atteint à la souplesse du torse ni à l'individualité physionomique. Comme l'art égyptien, l'art assy-

rien est resté figé avant d'être entré en pleine possession des formes de la vie.

En revanche, ces sculpteurs paraissent avoir échappé à toutes les servitudes qui entravent l'artiste et le fixent, quand ils font revivre les animaux. Le Musée Britannique expose un ensemble de bas-reliefs représentant des lions, des onagres, des cerfs et toutes ces bêtes sont admirables. L'artiste, qui ne sait que reproduire toujours le même type quand il sculpte l'homme, montre, quand il copie les animaux, une justesse d'observation que nous rencontrerons bien rarement dans l'histoire de l'art ; le cerf léger et craintif sur ses pattes fines, le lion qui rugit, les pas souples du félin rampant, la lionne blessée qui traîne son arrière-train brisé, autant de chefs-d'œuvre au sens absolu. Cette dure analyse musculaire qui nous paraissait si brutale dans la figure humaine donne une vie profonde à ces corps d'animaux.

Les Perses. A leur tour, les Mèdes et les Perses vinrent enlever aux Assyriens l'hégémonie de l'Asie : à leur tour, ils acceptèrent en grande partie l'héritage chaldéen. Mais déjà aux VIe et Ve siècles avant notre ère, la civilisation de Mésopotamie était moins isolée, et dans les restes du palais des Achéménides, Darius et Xerxès, à Suse, on peut reconnaître, à la composition des chapiteaux, que la Perse admet des emprunts à l'Afrique et à l'Europe. La campane d'Égypte et la volute d'Ionie s'allient au taureau chaldéen. Ce palais, que décrit le livre d'Esther de la Bible, était éblouissant. Les tapis et tentures ont disparu, mais des fragments de la décoration murale, des briques émaillées, nous permettent d'imaginer la splendeur du palais du roi Assué

rus. Les Macédoniens qui ont traversé la Perse n'ont pas interrompu la continuité de cet art fervent de couleurs rares et de matières précieuses. Malgré la destruction des grandes villes perses par Tamerlan, cette région est restée productrice de poteries et de tapis. Transformer la terre et la laine en des objets qui charment les yeux est resté une industrie d'Asie plutôt que d'Europe ; elle remonte aux origines de la société chaldéenne.

Le peuple hébreu. Entre le Nil et la Mésopotamie, avant le monde grec, il n'y a pas de civilisation puissante et originale. Les Phéniciens sont des marchands qui ont propagé dans toute la Méditerranée les bibelots d'Égypte ou d'Asie ; les peuples d'Asie Mineure ont reflété avec des provincialismes et des gaucheries paysannes l'art d'Assyrie ou de Grèce. Le peuple juif a honni les arts figurés, et son architecture a disparu avec le temple de Salomon ; mais il a laissé un livre, la Bible, et ce livre, bien qu'il soit traversé par un long cri de guerre contre les images, devait apporter à l'Europe devenue chrétienne un répertoire de figures innombrables ; depuis la décoration romane jusqu'aux illustrations bibliques de Rembrandt, que de formes sculptées ou peintes ont été empruntées aux visions des prophètes ou aux récits du Pentateuque ! Et comme beaucoup de ces descriptions et métaphores de la Bible paraissent elles-mêmes, bien souvent, des traductions hébraïques d'œuvres assyriennes, ce que la Bible devait apporter à l'Europe, avec la religion qu'elle enferme, c'est un peu de l'imagination orientale. Il y a certes bien loin de ces civilisations éteintes au christianisme d'Occident. Mais le livre hébreu a servi de trait d'union entre les deux mondes.

Les survivances de l'art d'Asie. ⁓ Les catastrophes prédites par les prophètes se sont accomplies ; où s'agitèrent autrefois des peuples nombreux, les oiseaux du ciel volent maintenant sur des déserts. Mais chaque fois que nous remontons vers les origines d'un thème iconographique, nous sommes presque toujours ramenés vers ces régions d'où les vieilles théogonies faisaient descendre les fleuves de l'Eden. Nous nous servons couramment aujourd'hui encore d'images de lions, d'aigles, et jusqu'aux « signes du Zodiaque » qui nous conduisent en Chaldée quand nous en cherchons les sources. Ce pays n'a pas été seulement un passage d'invasions. Il a dressé cette tour de Babel d'où les peuples sont partis vers les trois continents.



CHAPITRE III

LA GRÈCE

UNE PREMIÈRE FORME DE L'ART GREC,
LA CRÈTE, MYCÈNES. || L'ART CLASSIQUE.
LE TEMPLE, LES ORDRES, LE PARTHÉNON.
LA SCULPTURE, PHIDIAS, PRAXITÈLE, LYSIPPE.
LA PEINTURE.
L'ART GREC EST DEVENU L'ART EUROPÉEN.

I. — *PÉRIODE PRIMITIVE*

L'EUROPE entre dans l'histoire après l'Afrique et l'Asie; mais c'est pour y prendre la place prépondérante. La civilisation y apparut d'abord dans le bassin oriental de la Méditerranée, dans les îles et sur les côtes, sur les points qui recevaient plus directement le rayonnement du foyer oriental. Par sa situation centrale et son étendue, l'île de Crète était désignée pour un rôle particulièrement important dans ce milieu égéen. De vieilles légendes grecques y plaçaient la royauté idéale de Minos, le labyrinthe et les ingénieuses inventions de Dédale, c'est-à-dire la justice, l'architecture et les arts figurés; les découvertes de l'archéologie moderne ont, comme il arrive bien souvent, confirmé les mythes; il faut seulement les traduire en langage historique.

La Crête. ↽ Les fouilles pratiquées en Crète, à Cnossos, ont découvert les soubassements d'un immense palais où des archéologues reconnaissent le fameux labyrinthe, séjour du roi Minos et où Thésée vint, avec la complicité d'Ariane, tuer le Minotaure. Ce palais fut construit, sans doute, vers le XVe siècle avant notre ère. On y compte des chambres innombrables, des celliers remplis de jarres, des cours, une salle du trône avec un siège taillé dans la pierre, mais dont la forme représente curieusement une chaise moderne. Des caractères sur des tablettes d'argile restent à déchiffrer, des objets multiples à interpréter, et les archéologues ne savent s'ils doivent rattacher cette civilisation à l'Égypte ou à la Phénicie. Mais quelques fragments de sculpture et surtout des figures peintes sur les murailles nous présentent un art bien différent de ce que nous avions vu en Orient. Des silhouettes de jeunes femmes, au profil animé, aux cheveux fous, aux tailles cambrées et aux jupes à volants ; Ariane, Médée, Phèdre, toutes ces princesses qui ont occupé la poésie de leurs aventures romanesques, avaient-elles donc déjà cette vive allure de « petites femmes » modernes? Tout au moins peut-on reconnaître dans ces spirituelles esquisses un esprit nouveau, la vivacité d'Europe en face de la somnolence d'Asie.

Mycènes et Tirynthe. ↽ Cette civilisation crétoise a rayonné sur les îles et les côtes ; les centres les plus brillants en furent les villes mêmes que nous citent les poèmes homériques, et tout d'abord Troie qu'habitait Priam, auprès des Dardanelles, et dans le Pélo ponèse, Mycènes et Tirynthe, le séjour d'Agamemnon. Les archéologues ont cherché dans la terre les restes de ces anciennes capitales. Troie a donné

quelque déception ; sept villes superposées ont été découvertes, depuis une agglomération préhistorique jusqu'à l'Ilium novum. L'une de ces villes portant des traces d'incendie, on a cru reconnaître la ville de l'*Iliade* ; mais quelques poteries et des plans de maisons fort simples ne répondent point à ce que nous attendons de la ville du roi Priam. En revanche, Mycènes et Tirynthe ont donné des fouilles assez fructueuses pour nous permettre de reconnaître la demeure d'un roi puissant. Dès longtemps, les voyageurs connaissaient le « nid d'aigle » de Mycènes qui domine la plaine d'Argos. La « porte aux lions », surmontée d'un énorme fronton où deux lionnes se dressent de chaque côté d'une colonne, a sans doute été insérée dans un mur « pélasgique » beaucoup plus ancien. Mais des tombeaux découverts dans l'enceinte funéraire ont révélé une quantité d'objets précieux, des masques en feuille d'or, des bijoux, des armes, et l'on a pu croire qu'on était en présence du « trésor des Atrides ». Si l'on peut douter que l'on se trouve ici devant la dépouille d'Agamemnon et de Cassandre, ces monuments n'en sont pas moins une confirmation de la véracité homérique. Le poète appelait Mycènes « la ville riche en or ». La description du bouclier d'Achille qui remplit un chant de l'*Iliade* semblait une fantaisie de poète bavard ; les lames de bronze de Mycènes, incrustées d'or et d'argent, prouvent que ces artistes ont su composer des tableaux animés de figures humaines en faisant jouer la couleur du métal. Deux chefs-d'œuvre de cet art mycénien ou crétois sont les fameux gobelets d'or de Vaphio où l'on voit représentés, en repoussé, avec une vie extraordinaire, des taureaux sauvages que l'on chasse et des taureaux domestiqués que l'on conduit ; et quelques

poteries décorées d'algues et de poulpes nous annoncent également que le génie grec ou européen peut bien consentir à styliser les formes de la nature pour en tirer un décor, mais non pas à raidir la souplesse de la vie.

A Tirynthe enfin, qui vit naître Hercule, le héros dorien, une acropole s'est conservée dans son endeinte de pierre. La demeure qu'elle abrite, un *megaron,* ou grande salle entourée de cours, d'ateliers et de magasins, a permis de reconstituer un palais tel que les décrit Homère ; c'est ce megaron qui, en se perfectionnant, deviendra la demeure du dieu, le temple grec.

Ainsi les poèmes homériques décrivent une civilisation réelle. Leur rédaction actuelle est sans doute du VIIIe siècle avant notre ère. Mais la société qu'ils font revivre est beaucoup plus ancienne. Entre cette civilisation et l'*Iliade* se placent plusieurs siècles vides pour l'art et pour l'histoire. Sans doute quelque cataclysme historique vint-il interrompre cette prospérité ; ce sont les invasions doriennes qui ont écrasé cette première floraison du génie grec.

II. — *PÉRIODE CLASSIQUE*

La Grèce présente le premier exemple d'un art qui a pleinement, librement évolué jusqu'à maturité et dont la croissance n'a été entravée par nul autre souci que celui de la vérité et de la beauté. L'Égypte et l'Asie se sont arrêtées dans la conquête des formes de la vie parce que le respect de la tradition a été, chez elles, plus fort que l'esprit de découverte. La pensée grecque n'a pas reconnu d'autres lois que celles de la raison. Elle a humanisé les divinités

monstrueuses, elle a ramené le colossal au proportionné. C'est le secret de son immense prestige. Il suffit d'un peu de culture pour se reconnaître dans l'art grec ; pour le comprendre, il n'est point besoin d'un effort de sympathie historique. Ainsi l'hellénisme, bien qu'il soit le fruit d'une race et d'une civilisation déterminées, est-il devenu quelque chose d'universel ou tout au moins d'européen. Il atteignit son plein épanouissement entre les guerres médiques et l'empire d'Alexandre, au cours des ve et IVe siècles avant notre ère. Et le centre de ce foyer qui illumine encore le monde était Athènes.

Les Grecs ont ramené toutes choses à la mesure humaine. Leur activité artistique est pourtant, comme chez tous les peuples, d'origine religieuse ; et d'abord leur architecture. Ils n'ont pas élevé de palais ; les maisons privées paraissent avoir été fort humbles. Tout l'effort de l'architecture grecque fut pour créer le temple.

Le temple grec. ~ Les temples les plus anciens qui ont résisté aux siècles ne sont guère antérieurs au ve siècle et ils se présentent dans la force et la beauté d'organismes parfaits. Le temple grec, pourtant, n'a pas pu jaillir tout d'un coup du cerveau d'un architecte de génie. Avec les restes de l'architecture mycénienne, quelques monuments archaïques, comme le temple d'Hera à Olympie, des textes anciens et quelques conjectures vraisemblables, on arrive à suivre assez bien la progression d'un édifice qui part du megaron mycénien pour aboutir au Parthénon.

Le plan reste le même : une grande salle rectangulaire ouverte par une porte que précède un péristyle à colonne. Cette salle devient la *cella*. Le

grand perfectionnement fut de remplacer le bois et les matériaux légers qui constituaient la demeure primitive par la pierre et bientôt par le marbre. L'édifice conserva son aspect général, mais les murs et les colonnes furent composés de blocs soigneusement taillés et ajustés exactement. Les colonnes débordèrent la façade du temple pour en faire complètement le tour. Elles s'amincissent insensiblement vers le sommet, et par un léger renflement — le galbe — elles semblent fléchir un peu sous le poids qu'elles portent et y répondre par un effort équivalent. Des cannelures enlèvent de l'épaisseur à ce corps plein et accentuent son élan vertical. Le chapiteau s'élargit pour offrir un point d'appui plus large à l'entablement. Il comprend l'échine, coussinet rond qui semble céder un peu sous le poids qu'il porte, et l'abaque carrée. Cette colonne est comme un corps vivant ; les Grecs voyaient en elle des vertèbres portant une tête.

L'entablement du temple grec est la transposition en marbre de la charpente en bois qui soutenait la couverture du megaron mycénien. Les architectes ont respecté dans les moindres détails l'aspect de ces deux assises de poutres superposées. La poutre transversale devient l'architrave et les poutres en profondeur qui affleurent sur l'architrave deviennent les triglyphes ; les intervalles des triglyphes sont remplis par les métopes.

L'entablement porte la toiture en double pente qui encadre un fronton triangulaire à l'avant et à l'arrière du temple. La silhouette est complétée aux trois angles du triangle par des antéfixes et des acrotères de terre cuite ou de marbre. Ainsi constitué, surhaussé sur les trois marches de son stylobate, le temple, isolé au haut de l'acropole, détache

sa silhouette de marbre sur le fond du ciel bleu. Le temple que nous venons de décrire est le temple *dorique*; les Grecs l'appelaient ainsi parce qu'ils en attribuaient l'invention aux Doriens, et, en effet, les temples de Sicile et de Grande Grèce, Ségeste, Sélinonte, Paestum, sont d'ordre dorique.

Les temples d'ordre *ionique* s'élevèrent sur la côte ionienne. Ils dérivent également d'une construction en bois, mais qui ne cherchait pas autant l'aspect de force parce qu'elle portait une toiture plus légère. La colonne plus svelte s'appuie sur une base que justifie sa minceur. Au lieu de six, il en a fallu huit pour couvrir la façade du temple. Le coussinet du chapiteau s'est rabattu de chaque côté de la colonne et le décorateur a dégagé de sa silhouette arrondie le dessin de la volute. L'entablement ne comprenant qu'une assise de poutres n'a pas appelé l'emploi des métopes et des triglyphes. L'ornementation de cette frise consistera en une bande de sculptures en bas-reliefs. Tandis que le temple dorique montre sa force ou même laisse voir l'effort, le temple ionique, plus léger, semble affranchi des servitudes de la pesanteur. Le Parthénon d'Athènes, qui est dorique, assimilera pourtant l'élégance ionique.

Il n'y a que deux ordres grecs : l'ordre *corinthien* et l'ordre *composite* tiennent tout entiers en des variantes du chapiteau ionique. Le corinthien enveloppe le chapiteau de feuilles d'acanthe et le composite laisse paraître entre elles la volute ionique.

D'un beau temple grec, même quand il est en ruine, il se dégage une impression de jeunesse et de force heureuse. Quand cet édifice eut atteint son équilibre et sa maturité, au ve siècle, les Grecs n'y changèrent plus rien ; ils sentaient qu'ils avaient

trouvé la solution parfaite. La religion païenne n'a pas vécu autant que son architecture. Il y a dans le jeu des colonnes et des entablements une si belle leçon de stabilité et d'harmonie que l'Europe tout entière a voulu l'emprunter même pour des édifices où il ne semblait pas s'adapter naturellement. Les Romains ne purent se tenir d'appliquer les ordres grecs sur leurs puissantes maçonneries. Les gens de la Renaissance feront de même ; par-dessus les frontières, les révolutions et les religions, la colonnade grecque continue son défilé à travers les âges.

La sculpture. La statuaire grecque aussi a créé des types qui vivent encore aujourd'hui. Elle ne voulait que fixer dans le marbre les images des dieux ; elles ont atteint à une beauté qui a survécu au paganisme originel. Les marbres antiques, après avoir disparu depuis le commencement du christianisme, reparurent à la Renaissance pour retrouver un culte esthétique qui ne s'est point démenti. On croyait naguère que cet art s'était fixé dans un idéalisme immuable. L'histoire de l'art et les fouilles archéologiques nous ont enseigné depuis que la sculpture grecque a traversé une phase archaïque de tâtonnements (VIe siècle et première moitié du Ve siècle), une période de maturité (V^e et IVe siècles), et qu'elle a fini après plusieurs siècles de production abondante et d'invention ralentie.

Époque archaïque. Les plus anciennes images des dieux païens furent de simples fûts de pierre ou des pieux de bois ; et toute l'histoire des origines consiste à suivre les innovations successives par lesquelles l'art a su faire vivre ce bloc inerte.

La sculpture égyptienne n'a jamais pu qu'articuler les jambes et les bras et animer le visage. L'art grec a su aussi donner au tronc, au thorax et à l'abdomen, la souplesse de la vie; il a su mouvoir la tête et multiplier les attitudes. Les Grecs, qui aimaient les contes, imaginèrent que les premières statues dont les jambes représentèrent la marche avaient pu s'enfuir, et de Dédale, le sculpteur légendaire qui donnait des jambes et des bras, ils firent un mécanicien qui donnait aussi des ailes. En réalité, au VIe siècle, les statues grecques que les sculpteurs dégageaient de leur fût de pierre n'avaient point encore la liberté de leurs mouvements. L'art primitif commence toujours par rendre avec soin le détail, la tête, la chevelure, les extrémités, les pieds, les mains. La vie ne pénètre que plus lentement la masse profonde du corps.

Mais les Grecs ont travaillé une pierre admirable, le marbre, qui par la finesse de son grain, sa blancheur et même sa légère transparence, les invitait à imiter jusqu'aux aspects de la chair. D'autre part, les sculpteurs qui coulaient des figures de bronze pouvaient mettre sur pied des corps aux silhouettes fines et aux arêtes nerveuses. Le sculpteur accepte toujours plus ou moins les directions de la matière qu'il travaille. C'est le bronze et surtout le marbre qui ont fixé la beauté grecque.

Dans la première moitié du Ve siècle, les figures sculptées d'Egine, du premier Parthénon et même celles d'Olympie montrent encore un peu de la rigidité d'un art qui s'applique. Les jeunes filles, *Koraï*, du Parthénon brûlé par les Perses, sont vêtues de robes aux plis aigus et pincés et leurs visages charmants sont contractés par un petit sourire figé que l'on retrouve souvent dans toute

statuaire archaïque. On croit reconnaître l'effort pour mouvoir une matière encore rebelle. L'*Aurige* de Delphes est enveloppé d'une robe dont les plis retombent parallèles comme les cannelures d'une colonne. Mais durant la seconde moitié du v[e] siècle, la statuaire grecque a su vivifier la pierre et lui faire imiter la chair élastique et la souplesse des draperies.

Le Parthénon. ⌒ C'est au Parthénon d'Athènes, construit entre la seconde guerre médique et la guerre du Péloponèse, que l'on trouve unies dans leur plein épanouissement l'architecture et la sculpture grecques. Les deux ordres grecs, dorique et ionique, y sont réconciliés. Les colonnes sont doriques, mais assez sveltes pour qu'on ait pu en aligner huit sur la façade comme en un temple ionique. L'entablement est dorique avec ses métopes et ses triglyphes, mais sous la colonnade une frise sculptée en bas-relief court au sommet du mur de la cella comme sur un entablement ionique. Le Parthénon abritait la statue d'Athéna et le trésor de la cité. L'idole a été détruite, le temple a été transformé en église chrétienne, en mosquée turque, en arsenal ; il a été bombardé ; il a explosé ; ses statues lui ont été arrachées. Mais, désaffecté et mutilé, il n'est point mort ; il reste le sanctuaire d'un culte toujours vivant, la religion de la beauté.

C'est Ictinos qui a construit le Parthénon ; mais l'artiste qui a dirigé l'ensemble des travaux fut le sculpteur Phidias, l'ami de Périclès. Les sculptures comprenaient les hauts-reliefs des métopes, les statues des deux frontons et le bas-relief de la frise. Les figures des métopes représentent des combats entre Centaures et Lapithes. Sur les deux

frontons, les Athéniens reconnaissaient les origines légendaires de leur divinité et de leur ville. D'un côté naissait Athèna, surgie miraculeusement au milieu des autres dieux ; de l'autre Athèna et Poseidon se disputaient l'honneur de nommer la nouvelle ville. Enfin, sur la frise, c'est le peuple même d'Athènes qu'on voyait défiler, tel qu'aux fêtes des Panathénées, quand les prêtres et leurs serviteurs, les citoyens, les chevaliers apportaient à la déesse le voile brodé par les jeunes filles d'Athènes.

La plupart de ces sculptures sont aujourd'hui au Musée Britannique. Malgré les mutilations, l'impression de vie est prodigieuse. Dans les grands corps de marbre des frontons, la puissance montre une telle élégance que les masses y semblent légères. La vie a pénétré la pierre et, dans cette matière, il n'y a plus rien d'inerte. Même sous les voiles qui revêtent les déesses on sent respirer et vivre des corps et des membres robustes. Les figures de la frise sont sculptées en bas-reliefs plats, de manière à bien remplir le champ à décorer, et leur beauté est tout entière dans l'équilibre des attitudes et le rythme des silhouettes. Les jeunes filles s'avancent à la cadence d'une marche lente, tandis que les cavaliers vont au galop contenu de leurs petits chevaux nerveux. Ces figures de marbre représentent une des plus étonnantes réussites du génie humain. Si notre art avait pour fin de fixer un idéal et non d'exprimer des états successifs de notre sensibilité, il aurait pu arrêter son effort après Phidias et se contenter de répéter d'après lui

L'hymne mélodieux de la Sainte Beauté.
Elle seule survit, immuable, éternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs.

Le Parthénon se dresse sur une acropole à laquelle on aborde par les Propylées, un portique qui abritait l'escalier conduisant au plateau. A droite, le petit temple ionique de la Victoire Aptère sur la face duquel des Victoires légères, souples, sont venues se poser. A gauche du Parthénon, le temple d'Erechthée, l'Erechthéion, et ses gracieuses cariatides qui portent un entablement, sveltes comme des colonnes ioniques.

Phidias. ~ Phidias était surtout admiré par les anciens pour ses statues d'Athèna et de Zeus. C'est lui qui a fixé le type de ces deux divinités, et bien que les œuvres originelles aient disparu, nous pouvons en imaginer les attitudes par les nombreuses copies ou imitations qui en sont dérivées. L'Athèna du Parthénon était debout, casque en tête, lance au poing et les plis de sa robe tombaient jusqu'à terre. Dans sa main droite était une petite Victoire et la main gauche qui tenait la lance s'appuyait sur un grand bouclier. Le Zeus d'Olympie, assis sur son trône, les jambes enveloppées de draperies, avait le torse nu. Son visage exprimait la toute-puissance et la sérénité. Ces deux statues colossales emplissaient la cella de leur temple ; elles étaient composées d'ivoire et d'or, et ces matières sont trop précieuses pour que ces statues n'aient pas été de bonne heure condamnées à mort.

Les anciens ont aussi beaucoup aimé les œuvres de deux contemporains de Phidias, Myron et Polyclète. Ce dernier était l'auteur d'une statue de *Doryphore*, si admirée qu'on en copia les proportions ; on l'appelait le *canon* de Polyclète. Il sera remplacé un peu plus tard par le canon de Lysippe dont les proportions seront plus élancées.

l'Hercule Farnèse est peut-être dérivé. Il a également fondu les statues d'athlètes vainqueurs et fixé un type viril, dont les proportions étaient plus sveltes que celles du canon de Polyclète. Enfin nous savons qu'il fut le portraitiste officiel d'Alexandre le Grand, ce qui autorise à reconnaître des imitations de Lysippe dans les figures antiques d'Alexandre qui nous sont parvenues.

Sculpture hellénistique. ⌔ Après Alexandre, jusqu'à la conquête romaine (323-148 av. J.-C.), durant cette longue période dite hellénistique, la statuaire fut aussi abondante que jamais ; mais les artistes reprennent le plus souvent les types fixés par les artistes des siècles antérieurs. Deux éléments nouveaux sont à noter : les groupes pittoresques et dramatiques apparaissent, peut-être à l'imitation de la peinture ; les bustes à la ressemblance de types individuels se multiplient.

L'hellénisme a gagné un peu sur l'Asie, sous la domination d'Alexandre et de ses successeurs ; il y eut des centres d'art grec à Pergame, Rhodes, Tralles. Les rois de Pergame commémorèrent leurs batailles contre les Galates par des monuments ; à Pergame fut exécutée la célèbre frise des géants du musée de Berlin ; de Rhodes est venu le fameux groupe du Laocoon ; de Tralles celui dit du Taureau Farnèse. Dans toutes les œuvres de ce temps, il y a de l'exubérance et de l'emphase ; l'esprit asiatique l'emporte sur la mesure attique. La sculpture grecque n'a jamais produit avec plus d'abondance que durant cette fin du monde antique, bien que la période d'invention fût close. Les dieux de marbre pourront encore se multiplier pendant plusieurs siècles ; c'est seulement vers la

fin de l'empire romain que le christianisme commencera de les exterminer.

Figurines de terre cuite. ↜ La sculpture antique étroitement associée à la vie religieuse est toujours restée fidèle à sa vocation originelle : donner un corps visible aux dieux. Elle doit tout à l'imitation de modèles humains ; elle n'est pourtant pas un portrait de la société grecque. Mais à côté de cette grande sculpture, il est un art plus modeste, plus familier qui nous a conservé une image véridique de ce monde, l'art des figurines de terre cuite. Les figurines trouvées dans les tombeaux de Tanagra, en Béotie, sont les plus admirables ; elles datent sans doute du IVe siècle, et bien qu'elles ne reproduisent pas les types de la grande statuaire de marbre, on reconnaît en elles des contemporaines de Praxitèle. Elles représentent des femmes et des enfants. Des jeunes filles jouent, des dames se promènent en costume de ville, des danseuses font des tours ; ces aspects familiers de la vie antique nous charment à la fois par la sincérité, la simplicité qui nous fait entrer dans l'intimité d'une société lointaine, et aussi par cette grâce inimitable que les Grecs ont su apporter jusque dans les plus humbles produits de leurs céramistes. Ces petites poupées de terre étaient-elles destinées à tenir compagnie aux morts dans l'éternité de la tombe? Pour nous elles les réveillent de l'oubli. Nous savons maintenant quelles formes élégantes inspiraient aux grands sculpteurs la beauté de leur Diane et de leur Vénus.

Peinture grecque. ↜ Les anciens n'étaient pas moins fiers de leurs peintres que de leurs sculp-

teurs, et Pline l'Ancien, le Vasari de l'art grec, consacre trois fois plus de pages au chapitre de la peinture qu'à celui de la sculpture. Pour nous, ce chapitre est presque vide ; la peinture a disparu à peu près entièrement. Nous n'avons pour nous la représenter que les décorations des vases, les témoignages des historiens et les quelques peintures découvertes dans les ruines de Pompéi.

Peintures de vases. ⌒ Les peintures de vases ne sont guère que du dessin au trait. Mais ces dessins sont parfois d'une pureté admirable. Ils enferment en des silhouettes élégantes des corps alertes et agissants. A l'origine, les peintres enduisaient de noir cette silhouette, ce qui détachait des figures noires sur le fond rouge de la terre cuite. Au ve siècle, les céramistes « réservèrent » les figures pour peindre seulement le fond, procédé qui détacha des figures rouges sur fond noir. Au IVe siècle disparaît cette industrie des vases peints. Elle était trop limitée dans ses effets par ses moyens techniques pour s'épanouir et se développer à l'imitation de la peinture murale ou de la peinture de tableaux. Mais ce n'est pas à la richesse technique que se mesure l'habileté de l'artiste. Les décorateurs de vases grecs peuvent se comparer parfois aux plus beaux dessinateurs linéaires qui soient dans l'histoire de l'art, les graveurs japonais du XVIIIe siècle, Botticelli ou Ingres.

Les grands peintres. ⌒ Cette décoration qui oppose des silhouettes rouges à un fond noir imitait sans doute les peintures archaïques du ve siècle. Car la peinture grecque commença, comme celle d'Égypte, en représentant des formes plates cernées

de contours nets. Polygnote, le contemporain de Phidias, peignit des portiques, à Delphes et à Athènes, avec un petit nombre de couleurs. Au cours du IVe siècle, Zeuxis et Parrhasios, puis Apelle et Protogène, qui furent les artistes les plus admirés des anciens, firent, semble-t-il, parcourir à la peinture grecque le chemin qui mène des figures plates et monochromes aux figures en relief. Cette évolution, que l'on peut étudier dans les écoles dont les œuvres ont survécu, consiste en deux acquisitions : l'art de donner leur relief aux corps et l'art de les placer dans l'espace ou perspective. Il n'est pas certain que les artistes de l'antiquité aient pleinement possédé cette science ; mais si on en juge d'après les quelques restes de peinture du Palatin et de Pompéi, on peut affirmer que les Grecs, par le jeu des ombres et des lumières, les hachures du pinceau, recherchaient des effets qui sont, à peu près, ceux de notre peinture européenne depuis la Renaissance.

Comme les marbres de basse époque, les peintures de Pompéi ne sont que des répliques souvent médiocres de chefs-d'œuvre illustres et disparus. Elles nous donnent une idée amoindrie de ce que les Grecs admirèrent dans leurs Pinacothèques : des scènes mythologiques, des paysages de fantaisie ; des motifs d'ornementation que les modernes se sont empressés d'emprunter dès qu'ils les ont découverts dans les « grottes » de la Rome souterraine et qui sont devenus nos « grotesques ». Ces peintures étaient exécutées soit à l'encaustique, ou à la cire, soit à la détrempe sur des panneaux de bois, soit à fresque sur la muraille. Le premier de ces procédés a disparu ; mais les deux autres ont survécu à l'antiquité ; ils ont traversé le Moyen

Age et une nouvelle floraison éclatante leur était réservée pendant la Renaissance.

Survie de l'art grec. ⁓ Rien de l'art grec n'est donc mort pour nous. Il est la première forme de cet art européen que nous vivons encore et qui n'a pas terminé la série de ses avatars. La succession des religions et les différences de nationalités ne doivent pas nous tromper; par-dessus les frontières, une parenté reste évidente qui nous désigne comme les héritiers d'un patrimoine commun, les fidèles d'Athèna, les élèves de la raison grecque. Nos architectes, nos sculpteurs et nos peintres en quête de modèles parfaits se rencontrent souvent au pied de l'Acropole et sur l'Olympe. Les dieux païens ont reçu des artistes grecs l'immortalité de la beauté.

Cet esprit européen a tenté une offensive en Asie ; l'Occident a réagi sur l'Orient. L'hellénisme s'est enfoncé jusqu'à l'Indus derrière la phalange macédonienne. Sans doute l'Asie s'est refermée presque aussitôt ; elle conservait pourtant quelques germes qui fructifièrent dans l'Inde. Mais c'est l'Europe qui, pour adopter la pensée grecque, n'attend que de la connaître. La Méditerranée sera bientôt la mer intérieure de l'hellénisme.



CHAPITRE IV

ROME

ROME A PROPAGÉ L'HELLÉNISME.
L'ART ÉTRUSQUE. || LES VILLES DE L'EMPIRE.
LES BUSTES D'EMPEREUR.
L'ANTIQUITÉ ENSEVELIE SOUS LES RUINES DE ROME.

L'EMPIRE d'Alexandre avait momentanément projeté l'hellénisme en Asie ; l'empire d'Auguste l'installa définitivement en Europe. La civilisation grecque était incomplète ; la culture intellectuelle n'y correspondait pas à une puissance politique équivalente. Un corps manquait à cette tête. Elle eût risqué de n'être qu'un épisode local de l'histoire du monde si Rome ne l'eût adoptée pour la répandre jusqu'aux frontières de son empire. Ces frontières délimitèrent pour de longs siècles la civilisation européenne ; ce n'est pas seulement le droit romain qui s'est établi à l'abri des légions, mais aussi un peu de la pensée et de la plastique grecques.

L'art étrusque. ∽ Rome pourtant ne fut pas seulement agent de transmission ; l'Italie avait déjà sa civilisation avant la conquête de cette Grèce qui, à son tour, au dire d'Horace, conquit son farouche vainqueur. La péninsule touchait au monde grec par sa région méridionale et les Doriens

avaient élevé quelques-uns de leurs plus beaux temples dans cette « Grande Grèce ». Les Étrusques, qu restent pour nous assez mystérieux parce que nous n'avons pu encore déchiffrer leur écriture, paraissent avoir été aussi des parents peu éloignés de la famille grecque. Leurs tombeaux abritent des sarcophages de terre cuite, qui portent des effigies étendues ; et ces figures présentent tous les caractères de la sculpture grecque archaïque du ve siècle. Les peintures qui couvrent les parois sont aussi trop semblables aux décorations des vases de la même époque pour n'être pas des imitations de la peinture grecque ; et ce qu'on appelle l'ordre toscan n'est qu'une variante du dorique.

Et pourtant l'art étrusque présente quelques caractères profondément originaux qui empêchent de voir dans ce peuple une simple colonie dorienne. D'abord son écriture qui est réfractaire à toute tentative de dérivation du grec. Parmi les peintures funéraires, on voit aussi paraître des figures de démons qui ne sont point helléniques ; et il est curieux de les voir surgir de cette même terre toscane où naîtront, vingt siècles plus tard, les deux peintres qui ont donné les plus puissantes évocations du monde infernal, Luca Signorelli et Michel-Ange. Mais surtout les Étrusques ont été des constructeurs habiles à élever des voûtes ; la voûte, ignorée des Grecs, est un procédé constant dans l'architecture étrusque ; elle apparaît dans les portes monumentales, comme dans les conduits souterrains. Les Romains l'ont adoptée, multipliée, amplifiée ; pour l'architecture romaine, le problème sera de soulever des voûtes. Cette voûte, dont l'histoire est celle de l'architecture du Moyen Age et de la Renaissance, a-t-elle été assyrienne et perse

avant d'être étrusque? En tout cas elle n'a pas été grecque.

Architecture romaine. ~ Les Romains ont assimilé l'art étrusque. Ils ont généralisé l'emploi de la voûte dont ils se sont servis pour couvrir des salles immenses sans le support intérieur de colonnades. Pour porter ces voûtes ils maçonnaient des murs épais dont la solidité est assurée par la cohésion du ciment. La maçonnerie romaine est un bloc résistant comme la roche. Sur les pentes du Palatin, les contreforts feuillus ressemblent à des falaises naturelles. Quand ils furent riches, au temps de l'Empire, les Romains recouvrirent cette maçonnerie en moellons ou en brique avec des plaques de marbre. La décoration de ces édifices ne résidait pas, comme chez les Grecs, dans le dessin bien affirmé des membres de l'architecture ; elle fut un revêtement extérieur, plaqué sur la façade et emprunté à l'art grec. Les colonnes engagées ou aplaties en pilastres supportèrent des entablements simulés et se superposèrent pour encadrer les baies cintrées des façades. Cette union de la maçonnerie romaine et des ordres grecs, c'est déjà toute l'architecture européenne depuis la Renaissance.

L'architecture grecque est tout entière dans le temple. Celle des Romains répond à tous les besoins d'une ville méridionale riche et confortable. A Rome, comme dans les plus belles cités de l'empire, se dressaient des thermes, des théâtres, des cirques pour le peuple, des arcs de triomphe et des colonnes commémoratives en l'honneur de l'empereur ; des aqueducs gigantesques conduisaient l'eau des montagnes dans les villes. Les voies romaines dallées sillonnaient l'empire ; la vie circulait aisé-

ment dans ce réseau, et la civilisation venue d'Orient se propageait avec une incroyable rapidité jusqu'au fond de l'Espagne et de la Gaule. Partout les Romains apportaient leurs magnifiques édifices édilitaires. Leurs ruines majestueuses ont régné sur le haut Moyen Age et maintenu la liaison entre le monde romain et le monde roman.

Sculpture. ⟡ Quand la Grèce entra dans l'empire, les Romains acceptèrent l'assimilation de leurs dieux et des dieux grecs ; l'Olympe peuplé par Phidias et Praxitèle fut naturalisé latin et la statuaire païenne put continuer son cours sans s'apercevoir du changement. Mais le naturalisme qui commençait à poindre dans l'art hellénistique put se développer et satisfaire le goût que les Romains avaient pour les portraits. Déjà les Étrusques aimaient à mettre dans les tombeaux les images des morts ; les Romains de la République collectionnaient les bustes de leurs ancêtres. Sous l'Empire, ce fut une industrie active que celle des portraits des empereurs et des personnages officiels. Ces bustes de marbre montrent des faces si caractérisées, si typiques qu'il nous serait aisé de reconnaître les Césars s'ils revenaient sur terre. Il n'est pas dans l'histoire de personnages dont les traits nous soient plus familiers que la série des empereurs qui ont gouverné le monde durant les premiers siècles de notre ère.

A cette époque Rome avait accaparé ce que l'Asie, l'Égypte et la Grèce possédaient de plus rare, les tapis, les obélisques, les statues et les vases. Les proconsuls revenaient de leurs provinces tout chargés de dépouilles. Ce luxe artistique allait s'accumuler sur les forums, dans les cirques, sous

les portiques, dans les thermes et les palais des Césars. Rassemblés au centre du monde, ces chefs-d'œuvre de l'art grec et oriental propageaient l'hellénisme dans tout l'empire. Mais un cataclysme vint interrompre le cours de l'histoire. A partir du IVe siècle, les barrières septentrionales de l'empire furent rompues par les barbares ; pardessus la digue emportée, l'inondation périodiquement s'étendit. La Gaule d'abord fut écrasée ; mais Rome était le but, la proie la plus convoitée. Plusieurs fois le flot passa sur elle, et quand il se retirait elle apparaissait un peu plus dépouillée. Alors la ville devint déserte ; elle n'était plus assez riche pour réparer ses ruines, et le temps commença son travail d'usure et de nivellement sur la ville abandonnée. La malaria régnait sur la campagne où l'on voit courir les aqueducs rompus, et les buffles venaient paître sur le forum. Mais sous ces décombres l'antiquité dormait seulement, et quand l'humanité, reprise par le souvenir de ses amours anciennes, viendra ouvrir la tombe, elle la trouvera éveillée, rajeunie et prête à vivre une seconde existence.

Entre temps, une religion nouvelle avait chassé les dieux du Panthéon romain ; elle avait détruit ou enterré les statues païennes et utilisé sans façon les colonnes du temple de Jupiter pour porter le plafond des basiliques de Jésus.



DEUXIÈME PARTIE

L'ORIENT

CHAPITRE PREMIER

LA PERSE

L'ART PERSE TRAVERSE LE MOYEN AGE SOUS LA DOMINATION DES SASSANIDES, DES SÉFÉVIDES. MINIATURES, CÉRAMIQUES, TAPIS MANIFESTENT LE MÊME SENS DES MATIÈRES PRÉCIEUSES ET DES COULEURS RAFFINÉES.

QUAND la princesse Europe emportée par le taureau blanc franchit le Bosphore, elle apportait en Grèce le flambeau et jusqu'à la fin de l'empire romain c'est l'hellénisme qui éclaira le monde. Mais la chute de l'empire d'occident et la religion nouvelle rendirent à l'Asie son antique prestige et l'humanité se tourna encore une fois vers cet Orient d'où venait la lumière. Byzance se maintenait, riche du double héritage de Rome et de la Grèce.

L'art sassanide. La Perse avait été traversée par la phalange macédonienne ; mais le séjour d'Alexandre n'avait pu helléniser profondément une terre où tant de siècles avaient déposé les débris

d'un art autochtone. Les Sassanides reprirent la tradition des Achéménides. Chapour, au IIIe siècle de notre ère, et Khosroès, au VIe, ont relevé le trône de Darius et de Xerxès. Persépolis vit naître une génération nouvelle de monuments. Alors des palais furent construits, couverts de coupoles hardies où les archéologues reconnaissent les héritières de l'ancienne architecture assyrienne et en même temps les ancêtres des édifices voûtés qui vont se propager en Occident durant le Moyen Age. L'archéologie moderne se demande si l'Orient, avec tant de formes décoratives, et une abondante iconographie chrétienne, ne nous a pas enseigné aussi les principes de l'architecture médiévale. Dans les sculptures rupestres qui commémorent le triomphe de Chapour sur l'empereur Valérien, il y a bien encore des souvenirs romains ; mais l'orfèvrerie comme les tissus sassanides montrent que cet art perse se relie à celui d'autrefois. Cette langue ornementale conserve parmi ses richesses la faune monstrueuse de la vieille Chaldée et l'on y voit se développer ces fantaisies linéaires et variations géométriques que les Arabes viendront lui emprunter.

Puis la Perse devint musulmane au IXe siècle et elle fut successivement envahie, conquise par les Arabes venus du Sud et par les Turcs venus du Nord. Enfin les Mongols de Djengis-Khan, au XIIe siècle, et ceux de Tamerlan au XIVe siècle, passèrent et des villes opulentes furent effacées de l'histoire.

L'art séfévide. ~ Au XVe siècle, une dynastie nouvelle, celle des Sefevi, rétablit l'indépendance et la Perse connut une nouvelle période de civilisation brillante, contemporaine de notre « renais-

sance » du XVI[e] siècle. C'est de ce temps et de ce pays que proviennent ces céramiques, ces miniatures et ces tapis qui sont sans doute parmi les œuvres où l'art humain a poussé le plus loin la volupté de la pure couleur.

Miniatures. Ces miniatures, petites gouaches à consistance d'émail, représentent des chasses, des batailles, des scènes d'intérieurs, des portraits. Elles font revivre une civilisation brillante et chevaleresque. Mais le réalisme, comme dans tout art asiatique, en est limité par le souci décoratif. Les figures humaines se réduisent souvent à de petites formes peu expressives et ne montrent que des faces poupines ; mais ces artistes, comme leurs lointains ancêtres d'Assyrie, sont d'admirables animaliers et ils ne sont jamais plus vifs que lorsqu'ils font galoper leurs petits chevaux à croupes rondes et à pattes fines. Paysage, architecture et figures, toutes les formes ne sont ici que des éléments décoratifs, des prétextes pour faire jouer des taches nettes de tons rares et éclatants, le bleu et l'or, le rouge corail et le vert tendre.

Céramique. Il est impossible de décrire en quelques mots la richesse de la céramique persane. Cet art de la terre cuite émaillée est certainement fort ancien et déjà les palais achéménides en tiraient leur décoration ; il n'a fait que se perfectionner au cours des siècles et les plaques émaillées, qui subsistent seules des villes détruites, apportent dans nos galeries modernes un peu de l'antique splendeur de Rhagès et de Bagdad. Ces vases, ces bouteilles, et jusqu'aux plus humbles tessons qui nous sont parvenus de ces pays lointains témoignent que

l'induustrie la terr e et du feu atteignit en Perse son degré suprême. Ce que l'Orient nous a laissé de plus rare, c'est, peut-être, quelques morceaux de faïence, un peu de terre muée par le feu en une matière précieuse ; ils ont dormi durant des siècles dans ce sol où, si l'on en croit les Mille et une Nuits, on trouve, en creusant des trésors ; ce sont les débris des sociétés ensevelies.

Tapis. ~ Les tissus de laine et de soie aux tons éclatants furent aussi aimés des anciens Perses ; il y en avait déjà dans les palais de Babylone ; Esther en a vu dans le palais d'Assuérus ; Khosroès possédait une tenture qui était tout un printemps. Les grossiers tapis de ces anciens nomades sont devenus des tableaux de laines aux couleurs éclatantes. Ils ont traversé le désert avec les caravanes, la Méditerranée avec les croisés et les pèlerins, et propagé dans tout l'Occident les fantaisies ornementales et la voluptueuse polychromie de l'Orient.

Tisser la laine, tourner la terre et la cuire, ce sont les premiers métiers de l'homme, et le dernier mot de l'industrie humaine est peut-être un vase de Rhagès ou un tapis d'Ispahan.



CHAPITRE II

L'INDE ET L'INDO-CHINE

L'ART HINDOU SE RATTACHE A L'ART CHALDÉO-ASSYRIEN ET A L'ART GREC.
LA FIGURE DU BOUDDHA.
EXUBÉRANCE DE SON ARCHITECTURE ET DE SA SCULPTURE.

L'ART *bouddhique.* Une des découvertes les plus suggestives de l'archéologie orientale a été celle des rapports entre l'Inde septentrionale et l'hellénisme. L'art du Gandhara, voisin de l'Indus, la pointe extrême de la poussée d'Alexandre en Asie, révèle une sculpture dérivée de l'art grec. C'est en prenant modèle sur les sculpteurs du paganisme que les tailleurs d'images de l'Inde ont donné un corps et un visage à leur Bouddha. Ce Dieu inactif, perdu dans son rêve intérieur, est fils de l'admirable Apollon. Il s'est endormi dans le climat accablant de l'Inde, et de là son image s'est répandue jusqu'au fond de l'Indo-Chine, au Thibet, en Chine et au Japon. Un peu de la suprême beauté du dieu grec survit dans ces innombrables figures du Bouddha somnolent, et propage, avec la noblesse de son visage, la douceur et la bonté, car les dieux qui sont beaux sont aussi des dieux bienveillants.

Les dieux hindous. ⌔ Mais en dehors de ce Bouddha qui sourit, les paupières basses, l'Inde a fait naître une nuée de divinités naturalistes en qui se mêlent les formes humaines et animales, et dont les bras se décuplent et s'agitent pour exprimer la puissance. Floraison d'une exubérance inouïe ; la même sève trop abondante qui gonfle les formes et multiplie les provignements, circule dans cet anthropomorphisme monstrueux et dans la mythologie qui l'anime. Nul rationalisme à la grecque pour sarcler cette folle végétation ; l'art, comme la forêt et la pensée hindoue, bouillonne d'une vitalité incoercible.

Les pagodes. ⌔ La même exubérance semble régner dans l'architecture, si l'on en croit les récits des voyageurs. A voir ces temples si variés qui ont été construits dans l'immense presqu'île durant plus de vingt siècles, on reconnaît des influences étrangères, la Chaldée et ses tours superposées, les salles hypostyles de l'Égypte ou de la Perse, l'ornementation hellénistique; mais toujours l'architecture étrangère participe sous ce climat de l'exubérance inextricable de la jungle. Les ruines les plus imposantes de cette architecture sont celles d'Angkor dans le Cambodge.



CHAPITRE III

L'ART MUSULMAN

PROPAGATION DE L'ART MUSULMAN D'ASIE EN EUROPE A TRAVERS L'AFRIQUE. CET ART EST AVANT TOUT UN ART D'ORNEMENTATION.

LA Syrie et l'Arabie ont été des fournaises religieuses, à peine refroidies de nos jours. De ce sol aride où tonnait, par la voix des prophètes, la colère de l'Éternel, deux grands courants sont partis qui ont réchauffé l'Europe et brûlé l'Afrique. Le christianisme apportait dans la vieille Rome une espérance ardente dont le monde antique fut tout rajeuni. Un peu plus tard l'islamisme, vomi comme un torrent de lave, submergea l'Asie, vint battre la digue de l'Europe, se rua en Afrique, franchit les colonnes d'Hercule, emplit l'Espagne, déborda les Pyrénées, vint mourir en Gaule, stagna, puis lentement se retira.

La mosquée. ∽ Les évangélistes de Mahomet galopaient à cheval, le sabre en main. L'installation de l'islamisme fut rapide. De la Perse à l'Espagne, de Bagdad à Cordoue, en Syrie, en Mésopotamie, aux Indes, en Égypte, au Maroc, en Espagne, des mosquées s'élevèrent pour abriter les fidèles en prière. Elles furent, le plus souvent, de

matériaux légers, revêtus d'une décoration luxueuse. C'étaient de grandes salles, recouvertes parfois d'un plafond, puis de voûtes à la mode persane ; le *mirhab*, sanctuaire qui indique la direction de la Mecque, le *minbar*, ou chaire à prêcher, la porte d'entrée, le minaret, fine tourelle pour le muezzin qui appelle les fidèles à la prière, la coupole bulbeuse sont les éléments auxquels l'ornementation musulmane a donné le plus de richesse et d'originalité. Les conquérants empruntaient au pays conquis ses architectes, ses habitudes et ses ressources. Les belles colonnes monolithes nées païennes, après avoir servi dans les basiliques chrétiennes devenaient musulmanes. La mosquée de Cordoue fait porter son plafond sur une forêt de fûts innombrables qui sont les trophées de la conquête.

L'ornementation. ~ L'art arabe est bien fils de l'Asie par son goût pour la fantaisie des lignes et la richesse de la polychromie ; dans l'art asiatique, le naturalisme tourne vite à un jeu décoratif ; la figure humaine elle-même se résume en quelques lignes simplifiées qui ne sont bientôt plus qu'un motif d'ornement. Cette tendance s'accordait avec l'interdiction religieuse de représenter les traits de l'homme. Les Arabes n'ont fait que pousser à l'extrême la prédilection asiatique pour les combinaisons purement décoratives. Nul autre art ne s'est au même point affranchi de tout souci expressif pour ne chercher que des enchevêtrements de lignes et des combinaisons de couleurs.

C'est sur toutes les matières que les Arabes ont pratiqué leurs variations infinies, sur la pierre, sur

le bois, l'ivoire, sur le fer, le cuivre et le bronze, dans la céramique et le tissu. Sur les cuves d'ablutions comme sur les coffrets d'ivoire, sur les panneaux de leurs portes comme sur les caissons de leurs plafonds, sur leurs bassins de cuivre comme sur leurs casques de bronze, le regard aime à se perdre dans l'enchevêtrement inextricable des lignes pour se retrouver dans la répétition régulière des mêmes motifs. C'est ainsi que l'oreille est attentive aux variations de la fugue.

Ornementation et nature. ◇ L'art arabe est à l'antipode de l'art européen. Pour nous, les arts plastiques sont d'abord la peinture et la sculpture, c'est-à-dire des portraits de la vie ; la matière importe moins que la ressemblance. Pour l'Arabe, l'art est un jeu ornemental, une dentelle ou une mosaïque. Pas de sculpture, mais une marqueterie, une ciselure ou des incrustations ; pas de peinture, mais la métamorphose de la laine et de la terre en matières précieuses par les miracles de la céramique et du tissu. Il arrive quelquefois pourtant que l'art européen se rapproche de l'art musulman, quand les caprices linéaires du flamboyant ou de la rocaille semblent acclimater chez nous le jeu des arabesques.



CHAPITRE IV

CHINE ET JAPON

L'ART D'EXTRÊME-ORIENT SE RATTACHE A L'ART HELLÉNIQUE. || ARCHITECTURE EN BOIS. LE BIBELOT CHINOIS ET JAPONAIS. PEINTURE CHINOISE. GRAVURE JAPONAISE.

L'EXTRÊME-ORIENT *n'est pas isolé.* ∽ C'est par leur exotisme et leur imprévu que les bibelots de Chine et du Japon ont fait la conquête du goût européen autant que par leur matière précieuse et la fantaisie de leurs formes. Pourtant, à mesure que l'on pénètre davantage dans cet art d'Orient, et que l'on remonte vers ses origines, on est ramené vers ces mêmes sources d'où ont découlé l'hellénisme et l'art occidental. Les fleuves d'Eden ont-ils donc descendu les versants opposés des plateaux de l'Iran? La Chine ne nous paraît plus, comme autrefois, isolée du monde dans son enceinte de montagnes et de murailles. On rattache l'architecture de ses temples à ceux de l'ancienne Chaldée.

Architecture de bois. ∽ Mais en Chine, comme au Japon, l'architecture use surtout du bois ; ce n'est point que la pierre fasse défaut ; mais les arbres fournissent les éléments de fort belles charpentes et, tout au moins pour le Japon, la fréquence des trem-

blements de terre impose l'emploi des matériaux légers. La brique et la pierre ne servent que pour les soubassements. C'est la forme des toitures qui révèle surtout une intention décorative dans la forme de l'édifice. Les bords de ce toit sont retroussés pour laisser entrer plus de lumière ; plusieurs toitures sont superposées, ce qui assure un abri contre la chaleur et constitue un emblème de richesse et de dignité. La sculpture et la peinture complètent cette architecture de charpentier. Les Japonais ne conçoivent pas ces édifices sans un encadrement de nature ; ils les accrochent sur des roches, les placent en des sites accidentés ; la forêt, la montagne et la mer accompagnent ces légères et précieuses pagodes, ou plutôt ces demeures brillantes semblent nées spontanément comme des fleurs de cette nature pittoresque.

Sculpture bouddhique. Le bouddhisme, quand il pénétra de l'Inde en Chine, au VIIe siècle, apportait avec lui ses thèmes iconographiques. La sculpture chinoise reproduisit donc le type hindou du Bouddha assis à terre, la poitrine grasse et molle, le visage satisfait et les yeux mi-clos. Des Bouddhas gigantesques furent taillés dans la pierre et d'autres, tout petits, furent coulés en bronze. Chez tous, le hiératisme impose le type traditionnel et présente aux Chinois, comme aux Japonais, un dieu qui n'est pas de race jaune. Mais, auprès de Bouddha, les artistes ont pu représenter les moines, les prêtres, les saints dubouddhisme, et dans ces figures, c'est un naturalisme véridique qui se manifeste. Vers ce même temps les sculpteurs chrétiens d'Occident auprès du Jésus idéal et traditionnel taillaient dans la pierre des apôtres et des saints qui étaient des

portraits. Les Japonais ont plus souvent que les Chinois oublié le « grand art » religieux pour jouer avec verve et humour des formes de la vie. Les masques japonais, avec leur tête osseuse, leur cuir lisse, leurs traits tirés, leur expression grimaçante ou souffreteuse, ne sont pas de même race que ce Bouddha inerte et somnolent, plante grasse née d'un autre climat.

Bibelot chinois. ↭ Les Chinois ont travaillé toutes les matières. Les objets les plus anciens que nous avons conservés sont des vases sacrés et des cloches de bronze, fondus à cire perdue et repris au marteau et au burin. Dans l'ivoire, ils ont gravé de petites scènes religieuses. Avec la laque, gomme naturelle produite par un arbre, ils ont transformé le bois en une matière précieuse. Ils ont ciselé, creusé, poli le jade auquel ils attribuent une signification profonde, pour en faire des insignes, des amulettes. Combien a-t-il fallu de jours pour tailler cette dure matière? Avec quelle ingéniosité l'artiste a su tirer parti des couleurs et des taches ! Et il n'est pas un de ces objets qui, par sa forme ou sa substance, ne soit une promesse de longévité et de bonheur. La civilisation qui a donné naissance à ces bibelots précieux, difficiles, compliqués, n'était pas troublée par les révolutions ni la hâte de vivre ; elle était raffinée, très sage et d'un épicurisme délicat.

Bibelot japonais. ↭ Le bibelot japonais est plus près de nous encore, car il est ingénieux, spirituel, précieux, et les matières les plus difficiles sont assouplies à imiter les formes les plus imprévues du monde végétal ou animal. C'est un miracle courant dans cet art que la métamorphose du fer ou du

bronze en un coléoptère ou en une langouste. Cette industrie prodigieusement habile conserve l'observation amusée de l'enfance.

Porcelaine. ⌒ Les Chinois ont dès longtemps connu la porcelaine, le grès et la faïence. On peut suivre pendant dix siècles l'histoire de leur céramique. Nous classons leurs porcelaines en des périodes qui correspondent aux dynasties de l'empire : Sung, Ming, Kang-hi, Kien-long, et devant ces vases d'âge différent, nous suivons les transformations de ce métier, depuis les pièces robustes et vertes du xe siècle, jusqu'aux porcelaines fleuries du xviiie siècle. Ces porcelaines de Chine, comme les grès du Japon, ont donné plus d'une fois à l'Europe l'ambition de rivaliser avec l'Asie.

Peinture chinoise. ⌒ La peinture chinoise se pratique à l'aquarelle, sur une fine trame de soie ou sur papier. Les couleurs sont simples et transparentes. Le pinceau est souple et fin comme celui qui sert à l'écriture et le dessin est d'ailleurs comme une large calligraphie ; la ligne est l'élément le plus expressif de cet art. Il ne cherche pas les effets de relief ; il ignore la perspective ; la composition superpose ou juxtapose les éléments que la peinture européenne ramasse dans l'unité d'un seul coup d'œil. Les deux formes de tableaux sont le *kakemono* qui se développe en hauteur et le *makimono* qui se développe en largeur. Les peintres ont représenté la nature, l'homme, les animaux et les plantes ; l'esprit méticuleux et traditionaliste des Chinois n'a pas manqué de cataloguer les thèmes pittoresques en un certain nombre de catégories déterminées. Pour ces peintres, la figure humaine n'a pas plus d'inté-

rêt que la nature. Mais pour ce peuple, toutes choses ont une signification et, bien souvent, où nous ne voyons qu'une branche de fleurs ou un rocher abrupt devant un lointain vaporeux, il faudrait dégager le sens profond et comme l'âme d'une allégorie naturaliste.

C'est de Chine que la peinture a pénétré au Japon avec le bouddhisme ; elle y resta longtemps hiératique, jusqu'au XVe siècle. Alors elle fut vivifiée de naturalisme. C'est au XVIIe siècle que Kôrin, peintre laqueur, créa son œuvre d'un impressionnisme puissant et hardi. Après lui, les peintres commencèrent à dessiner pour les graveurs et, jusqu'au milieu du XIXe siècle, la gravure donna l'expression la plus complète du génie japonais.

Gravure japonaise. ∽ Elle s'exécute sur bois. Les plus anciennes, au XVIIe siècle, reproduisaient encore des figures de style bouddhique et elles étaient coloriées à la main. Au cours du XVIIIe siècle, les graveurs obtinrent leurs colorations par des impressions successives (jusqu'à sept couleurs). Ces couleurs posées à plat restent légères, franches, pures ; elles ne sont ni rompues ni alourdies par des essais de clair-obscur. Les lignes tracées au pinceau sont sinueuses, continues, souples pour les formes féminines ; elles sont cassées, tourmentées, rabougries pour les troncs ratatinés des petits arbres ; elles rendent avec le même bonheur les attitudes flexibles des mousmés et les contorsions acrobatiques des acteurs et des guerriers. Point de perspective à l'européenne ; l'espace n'est pas dessiné par des lignes d'architecture ; des robes fleuries à lignes souples jouent parmi des cloisons de menuiserie et de papier, comme des écharpes de soie sur

des meubles de bambou. Quand le lointain apparaît, il est fait de quelques traits vifs qui éveillent une impression juste, la ligne de la mer, les arêtes aiguës de la montagne ; ces images ne se relient pas ; elles restent nettes, éparses et il est impossible de suggérer plus spirituellement la réalité en quelques traits. Harunobu, Kiyonaga, Outamaro se sont plu à dessiner, d'un pinceau glissant, les attitudes gracieuses et coquettes des belles ; Shunsho et Sharaku ont croqué de traits brusques les grimaces des acteurs et leurs masques menaçants. Hokusaï est un dessinateur d'une vivacité inouïe ; ses figures, disait-il, semblent vouloir se sauver de la page. Nul autre artiste n'a mieux rendu le mouvement. Nos impressionnistes se sont rappelé qu'il ne craignait pas de multiplier les variations autour d'un même thème, cent vues différentes, dominées par le même cône tronqué du Fuji. Hiroshige est aussi un paysagiste qui nous paraît presque de chez nous depuis que Jongkind, un des initiateurs de notre impressionnisme, apprit de lui peut-être à peindre l'espace et l'air avec quelques taches d'encre, sur du papier blanc.

Mais en même temps que l'art occidental demandait au Japon le secret de saisir au vif des sensations éparses, les peintres japonais commençaient à consulter les images européennes pour en imiter la stabilité de mise en place, et ils semblent vouloir sacrifier la légèreté incisive de leurs délinéations aquarellées pour la solidité matérielle de notre peinture à l'huile.



TROISIÈME PARTIE

LE MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF ET L'ART BYZANTIN

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF.
DANS L'ART BYZANTIN SE MÊLENT LA GRÈCE ET L'ASIE.
IL A FONDÉ L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE.

L*es catacombes.* ~ Tandis que les empereurs romains rassemblaient dans leur ville les innombrables dieux de marbre sculptés par les artistes grecs, celui qui allait les chasser régnait déjà dans la Rome souterraine des catacombes. C'est là que les premiers chrétiens se faisaient ensevelir, dans l'attente de la prochaine résurrection et ils confessaient leur croyance et leur espoir par des images gravées sur les parois de leurs tombeaux. Ces signes sont la première expression artistique de la religion nouvelle ; elle est encore bien humble ; mais ces quelques traits qui dessinent gauchement un navire, une colombe ou une figure en prière, enferment plus de pensée et de sentiment que les œuvres dernières du paganisme. Les ouvriers qui

les tracèrent n'étaient pas des artistes, et quand ils se haussaient à une composition plus savante, ils démarquaient à peine les motifs de l'art courant ; le dauphin des Néréides servit de baleine à Jonas. Quand les sarcophages sont sculptés par un ciseau habile, on ne distingue l'art chrétien de l'art païen que par la nouveauté des motifs : tous ces miracles de Jésus qui manifestent son pouvoir de résurrection. Cette forme première de l'art chrétien n'a pas duré. Il n'était guère plus alors qu'un langage symbolique pour traduire des croyances et des prières, et l'art chrétien, plus tard, s'appliquera surtout à faire revivre les épisodes de l'Évangile, les figures des apôtres et des saints. La prière qui monte des catacombes n'en paraît que plus ardente, par le contraste de cette espérance si haute et de ces images si humbles

Les basiliques. ↭ Quand, au temps de Constantin, le christianisme sortit des catacombes, il s'installa en des basiliques triomphales, c'est-à-dire de grandes salles couvertes de charpentes que portent des rangées de colonnes intérieures. Ces colonnes, comme les frises sculptées de ces édifices chrétiens, ont été enlevées aux temples païens; mais les décorations peintes ou en mosaïques représentent des thèmes nouveaux. Sous la demi-coupole de l'abside, apparaît la figure colossale du Christ. Les plus anciennes basiliques chrétiennes sont celles de Rome : Saint-Paul hors les murs, Saint-Laurent, etc. La capitale du monde païen restait la tête de la chrétienté.

L'art byzantin. ↭ Mais l'empire se coupa en deux et Constantinople devint la capitale de l'empire d'Orient. L'Occident sombra dans l'anarchie ; du

ve au xe siècle, il n'y faut plus chercher trace d'art ; l'Orient, au contraire, épargné par les invasions barbares, conserve ses traditions et continue sa longue somnolence que n'a même point interrompue la prise de Constantinople par les Turcs, au milieu du xve siècle.

C'est cet art grec chrétien que nous appelons l'art byzantin. Avec Constantinople, ses principaux foyers étaient les grandes villes d'Asie Mineure, d'Égypte et de Syrie. Coupé du monde occidental, son centre de gravité était transporté en Asie; et la paresse orientale eut bientôt immobilisé les alertes figures d'Europe.

Sainte-Sophie de Constantinople. Comme les Romains et comme les Perses, les Byzantins ont abrité leurs églises avec des voûtes parfois colossales. Sainte-Sophie de Constantinople, construite sous Justinien au vie siècle, est d'une hardiesse grandiose ; les églises de Ravenne, à la même époque et Saint-Marc de Venise, six siècles plus tard, introduisent jusqu'en Italie les principes de l'architecture orientale : revêtir le corps de l'édifice de marbres et de mosaïques ; faire de la maçonnerie une sorte de terre cuite émaillée.

Il n'y a pas de sculpture byzantine ; le christianisme a détruit les statues païennes et la statuaire a continué à être suspecte. Faute d'avoir connu cet art qui porte le naturalisme en lui-même, les Byzantins ont pu tourner le dos à la nature et orienter leur plastique vers des soucis purement iconographiques ou ornementaux ; devant un ivoire, un émail, un tissu, un bas-relief, une fresque ou une mosaïque d'art byzantin, nous ne sentons jamais la spontanéité ni la fraîcheur de la vie ; l'archéo-

logue analyse pourtant avec curiosité ces formes d'origines lointaines et souvent obscures qui se sont cristallisées dans une matière précieuse.

L'iconographie chrétienne. — Il est une série de ces images qui sont destinées à une fortune particulière : la série des compositions où s'est fixée une fois pour toute la vie du Christ et de la Vierge. Il y a un Évangile de l'image ; il est une œuvre byzantine. Il dut apparaître dans les sanctuaires de Palestine quand Jérusalem et Bethléem commencèrent d'attirer les pèlerins. L'Occident acceptera ces compositions pour les développer ensuite par la couleur ou dans la pierre. Il est bien peu de thèmes de l'art chrétien qui ne soient d'origine orientale.

Quand l'empire byzantin, à son tour, s'écroula sous la poussée des Turcs, sa mission était remplie. Il avait conservé la flamme de civilisation antique pendant que la nuit submergeait l'Occident. C'est à cette lumière que s'est reconnu notre art roman.



CHAPITRE II

L'ART ROMAN

L'ART ROMAN DÉRIVE DU ROMAIN. ‖ SON ARCHITECTURE. ‖ LES ÉCOLES RÉGIONALES.

LE *roman dérive du romain.* ∽ L'art roman est le frère cadet de l'art byzantin ; ils se sont partagé l'héritage romain. Mais l'art roman poussant sur un sol moins encombré de souvenirs a dû inventer davantage. N'importe ; la filiation apparaît avec évidence quand l'église romane s'élève auprès des ruines romaines. Le sculpteur ni le maçon ne cachent leurs emprunts. Le domaine de l'art roman comprenait le territoire de l'ancienne Gaule jusqu'au Rhin, élargi du Nord de l'Espagne et de l'Italie et augmenté de la Grande-Bretagne. C'est cette région qui, pendant les XIe et XIIe siècles, revêtit la « blanche robe d'églises » dont parle un moine du temps ; elles remplacèrent d'anciennes basiliques en ruines ou démodées.

L'église romane. ∽ Cette chrétienté n'était point unifiée autour d'un centre politique dominant ; chaque région avait sa personnalité et son type d'architecture. Mais, en général, les églises romanes présentent ce caractère commun de transposer en édifice voûté l'ancienne basilique à charpente de bois. Pour porter cette voûte, il faut des murs épais

et des piliers massifs. L'architecte a entrepris une lutte contre la pesanteur et il n'en triomphe qu'en renforçant son mur de contreforts et sa voûte d'arcs doubleaux. L'église ne s'élève qu'avec prudence sur le sol et ne laisse pénétrer le jour que par des baies étroites. Mais d'ailleurs quels admirables types de construction !

Les écoles régionales. ~ Bien qu'elles ne dissimulent guère leur lourdeur, les églises d'Auvergne et du Languedoc sont des exemplaires de maçonneries parfaites ; elles se sont propagées par delà les Pyrénées, à la suite des pèlerins qui suivaient la route de Saint-Jacques de Compostelle. Les églises de Bourgogne s'élevaient avec une hardiesse dont plus d'une est morte ; la plus illustre de la chrétienté, celle de Cluny, a été détruite; en Provence, les églises se paraient volontiers des restes de l'art romain ; en Poitou, le calcaire tendre était travaillé comme un ivoire byzantin. En Normandie, les nefs romanes s'élevaient avec tant d'élan que les architectes n'ont pas osé leur faire porter la lourde voûte en plein cintre. Il leur fallut attendre la voûte gothique plus légère ; et de même pour les églises rhénanes.

Les églises romanes d'Italie, plus que celles de France, se ressentent de leur filiation antique et de leur parenté byzantine. Saint-Marc de Venise est un monument byzantin à coupoles ; la cathédrale de Pise n'est guère qu'une ancienne basilique décorée à la manière romane. Ces églises ont conservé leur riche décoration de mosaïques ou de marbres variés. Mais les églises du Nord ne connaissaient pas d'autre décoration intérieure que la peinture à fresque et ces peintures se sont presque partout

effacées. Par ce qui reste, on peut juger de ce que l'Occident devait à l'Orient. Nos peintres romans, bien souvent, ne faisaient que transcrire sur le mur les images qu'apportaient les manuscrits byzantins.

La décoration sculptée. ☙ Et bien souvent, les sculpteurs ne faisaient aussi que copier dans la pierre ces mêmes enluminures ; ils ne sculptaient pas des statues, mais seulement des bas-reliefs ; la statuaire condamnée en même temps que le paganisme, au IVe siècle, subissait encore l'interdit. Les artistes se contentaient donc de graver sur les tympans et les chapiteaux les figures dont ils trouvaient les modèles dans les miniatures byzantines ; et ces bas-reliefs — à Vézelay, à Autun — laissent voir une lutte dramatique entre la raideur orientale et la vivacité européenne. Figés par des siècles d'immobilité, ces mannequins se brisent violemment, faute de retrouver le jeu de leurs articulations. Les sculptures méridionales de la région toulousaine se ressentent moins de l'ankylose byzantine. Est-ce influence directe de l'antique? Est-ce instinct naturaliste? Dans les figures de Moissac, la pierre semble pénétrée déjà d'une vie robuste.

Privée aussi de la sève naturelle, l'ornementation n'en a pas souffert. Elle est presque toujours admirable. Dans la pierre des chapiteaux et des voussures, comme dans l'émail des reliquaires, les artistes romans ont su jouer avec les formes et rendre précieuses des matières vulgaires. Les objets qui nous sont parvenus de ces temps lointains nous arrivent tout chargé sd'une indéfinissable poésie. Ils évoquent tant de choses ! Ils sont nés d'une société où se combinaient des éléments bien divers. La Gaule romaine, la Grèce, Byzance, l'Asie, le chris-

tianisme oriental, le paganisme antique, la barbarie germanique, tous ces ancêtres se reconnaissent ou se devinent dans les choses romanes. Cet art est tout jeune, car il est le premier, au sortir de la nuit du haut Moyen Age; et pourtant comme il nous paraît ancien! Il détient un héritage prodigieux et il en dispose avec ingénuité.



CHAPITRE III

L'ART GOTHIQUE

LA CATHÉDRALE GOTHIQUE, SA CONSTRUCTION, SA DÉCORATION. RÉSURRECTION DE LA SCULPTURE. LA PEINTURE GOTHIQUE ; GIOTTO.

L'ART *gothique est français.* Mais voici que, dans la seconde moitié du XIIe siècle, l'art roman se modifie soudain pour se fixer en des formes qui ont régné jusqu'à la Renaissance. Nous appelons gothique l'art chrétien sous ce nouvel aspect. Le mot fut d'abord employé par dédain ; il est resté dans l'usage, mais en perdant sa signification péjorative; il est de toute manière inexact. Cet art ne vient pas des Goths, il n'est même pas d'origine germanique, comme l'ont cru les romantiques ; il est né en Ile-de-France, d'ancêtres romans et gallo-romains.

L'œuvre essentielle de l'art gothique est la cathédrale ; il semble que pendant le XIIIe siècle, le siècle de Philippe-Auguste et de saint Louis, la société ait consacré toutes ses forces, son enthousiasme et ses ressources, pour la construire et pour la décorer. Les riches églises romanes étaient l'œuvre des moines. Les cathédrales gothiques sont nées dans les jeunes et populeuses communes du royaume de France.

La cathédrale. ⟡ De la masse de l'église romane les architectes ont dégagé un squelette. Ils ont reconnu les poussées de la pesanteur, leur force et leur direction et ils les ont conduites sur des arcs et sur des piliers. Ils font reposer la voûte sur des arcs entre-croisés qui viennent porter sur des points d'appui étayés par des arcs-boutants extérieurs. Le corps entier de l'édifice est réduit aux seuls éléments utiles à l'équilibre. La nef gothique n'est plus qu'une cage de pierre qui porte des murs de verre. Et, — c'est là le miracle gothique, — cette architecture a si bien triomphé de la pesanteur que l'édifice semble monter. La voûte romane nous écrase sous une chape de granit; la voûte gothique paraît s'élever, étirant ses supports, les piliers et filets de pierre qui surgissent du sol pour aller s'épanouir à des hauteurs vertigineuses. Cet élan ascensionnel de tout l'organisme gothique conduit notre regard vers les sommets et nous force à prendre l'attitude de la prière. Jamais architecture n'a parlé avec plus de clarté.

A l'extérieur, la nef gothique montre le même triomphe sur la pesanteur, le même élan vers le ciel. Des tours hardies s'élèvent sur sa façade qui se terminent parfois en flèches ; les combles, toutes les parties hautes de l'édifice s'achèvent en pinacles. La tendance du style gothique est de ramener toutes les lignes à cette direction ascensionnelle. Dans les premières églises, les étages sont encore indiqués par de franches lignes horizontales ; mais bientôt les fioritures de la pierre dissimulent ces arrêts, sous la multiplicité des lignes obliques ou perpendiculaires

Les cathédrales de France. ⟡ Les grandes cathédrales de France ont été construites à la fin du

XIIe siècle et dans la première moitié du XIIIe siècle. Les principales se groupent en Ile-de-France et autour du domaine royal. A Paris, la cathédrale bien assise, encore un peu romane de proportions, avec la régularité qui sied à une capitale, à un édifice destiné à être un type classique ; à Laon, la cathédrale austère qui convient à une acropole ; à Reims, la cathédrale des sacres, toute parée, prête à recevoir les fêtes de la monarchie ; à Bourges, la nef d'un jet et sans transept, et la façade aux cinq porches ; à Chartres, le sanctuaire complet du siècle de saint Louis avec sa population de statues et ses vitraux intacts ; au Mans, le chœur aux absidioles profondes comme des églises ; à Amiens, la nef la plus légère, la plus lumineuse qui soit au monde ; à Beauvais, le chœur sans nef, la nef à jamais brisée, retombée, pour avoir voulu monter trop haut.... Et ainsi dans toutes les communes françaises une émulation exhaussait les voûtes et les flèches. Ces cathédrales restent les monuments caractéristiques de nos villes ; on reconnaît nos cités de loin, à la silhouette que leurs églises dressent sur l'horizon.

L'art gothique conquiert la chrétienté. L'art gothique, parti de France, a rayonné sur la chrétienté occidentale. De la Normandie, il a passé en Angleterre où il a élevé de puissantes cathédrales contemporaines des cathédrales françaises, à Durham, Salisbury, Westminster, York, Wells, Ely... ; il s'est étendu jusqu'au Rhin, à Strasbourg, Cologne ; au delà du Rhin, à Fribourg, à Augsbourg, Nuremberg ; dans les pays flamands, à Bruxelles, à Bruges, à Anvers ; il s'est propagé dans la France méridionale, en s'adaptant aux coutumes régionales, à Rodez, Albi, Carcassonne, Bordeaux ; il a franchi

les Pyrénées, dressé de somptueuses églises à Burgos, Pampelune, Barcelone, Tolède et descendu jusqu'à Séville, à la poursuite des Musulmans qui reculaient devant le christianisme. Et même, il est allé jusqu'en Orient et s'est installé à Chypre et en Syrie, apporté par les croisés.

C'est en Italie que le style gothique a rencontré le plus de résistance ; il n'a pénétré qu'en abandonnant ses arcs-boutants, ses vitraux, sa fantaisie décorative, son élan vers le ciel ; son âme aventureuse est restée attachée aux églises septentrionales ; en Italie, les fort belles cathédrales d'Orvieto, de Sienne, de Florence et de Bologne sont nettes, sages, mesurées comme des monuments classiques. L'architecture gothique affectionne la pierre grise de sa région natale; le marbre d'Italie est une parure d'emprunt qui la défigure.

Les vitraux. ⊂⊃ La cathédrale est décorée intérieurement par ses vitraux. Nul tableau ou fresque ne pourrait rivaliser avec cette peinture lumineuse qui éclaire la nef. Les rayons du soleil ne pénètrent qu'après s'être saturés de ces couleurs de pierreries. Et cet éblouissement est une image ; là-haut, la Vierge, Jésus, les apôtres et dans les fenêtres basses les épisodes des vies de saints. Les hommes du Moyen Age ont tellement aimé ces peintures de verre qu'ils semblent parfois n'avoir évidé leurs murs pleins que pour donner plus de place à ces visions célestes. Les plus anciens vitraux des XIIe et XIIIe siècles sont riches de tons purs et éclatants : l'azur, l'or, le feu. Puis les peintres verriers ont aimé les teintes plus rompues et, plus tard la peinture sur verre perdra ses meilleures qualités à la recherche des effets de la peinture sur panneau. Au XIIIe siècle,

elle était avant tout une vision éblouissante, une fenêtre sur le paradis. Et l'on comprend que les fresques romanes aient succombé dans cette lutte impossible avec le soleil et que la peinture ait été réduite à la simple ornementation murale.

La sculpture. ☙ L'épanouissement de l'architecture gothique a coïncidé avec une résurrection de la statuaire. Elle avait disparu, depuis neuf siècles, avec les dieux païens, et le christianisme, rendu soupçonneux par sa longue guerre contre les idoles, n'avait toléré que les images peintes. Les romans déjà creusaient des bas-reliefs ; mais c'est dans le dernier tiers du XIIe siècle que des sculpteurs commencèrent à dégager entièrement de la pierre des corps vivants. C'est sur la façade occidentale de Chartres qu'il faut admirer ces premières figures de la statuaire ressuscitée ; elles recommencent une éclosion et un épanouissement déjà observés en Grèce, au Ve siècle avant notre ère. Comme les *Koraï* du premier Parthénon, les statues du porche royal de Chartres montrent des visages au sourire aigu et des corps inertes ou absents sous leurs draperies rigides. Mais comme elles sont attachantes, ces figures où l'on sent que la vie veut assouplir et animer la pierre ! Ces momies déjà réveillées n'ont pas encore brisé leurs invisibles bandelettes. Mais le miracle de résurrection s'achève sous nos yeux et voici, sous les porches de Chartres, que ces figures dégagées s'appuient sur le sol, se meuvent, se tournent les unes vers les autres, expriment des sentiments. La sculpture a retrouvé, une fois de plus, les aspects de la vie et cette fois la prévention théologique fut vaincue par le génie de nos sculpteurs.

L'évangile des sculpteurs. ᐸ La statuaire n'a pas eu, dans le christianisme, le rôle primordial qu'elle avait joué dans le paganisme où elle a constitué la personnalité des dieux. Elle apparaissait tard dans une religion qui s'était contentée, depuis huit siècles, d'une iconographie peinte. Néanmoins, elle n'a pas pu prêter un corps humain aux figures de l'Évangile sans humaniser un peu plus ces personnages lointains. Par le naturalisme immanent à toute sculpture, Jésus s'est dépouillé de ses étrangetés byzantines pour devenir un homme très noble, très beau, puis un juste qui souffre. Le Beau-Dieu d'Amiens, par son visage lumineux et serein, égale la majesté du Jupiter antique. La Vierge devient une reine gracieuse et une mère qui joue avec son enfant ; la Vierge dorée d'Amiens a fixé pour longtemps le type de cette maternité souriante et souveraine. Sa mort et sa résurrection se voient sur un tympan de Paris, en des hauts-reliefs d'une grâce harmonieuse et d'un rythme parfait. Les apôtres, les prophètes se font reconnaître à leur visage, leur costume ou leur attitude. Et la légion innombrable des saints prend corps en une population de statues qui sont de plus en plus à l'image de l'humanité.

La décoration sculptée. ᐸ Les plus belles de ces sculptures peuplent les porches de Chartres, de Reims, d'Amiens et de Paris. Et tout autour d'elles, la pierre est animée de mille formes allégoriques qui contiennent la pensée du Moyen Age; la science et la croyance du XIIIe siècle ont reçu de la sculpture des visages et des attitudes. Même quand ce symbolisme nous échappe, il nous reste des images de nature à admirer. Aux chapiteaux de Reims, la pierre est si finement ciselée que le feuillage semble

frissonner. La décoration gothique se ressent tout entière de cette réconciliation avec la nature ; elle n'a point abandonné le riche répertoire des maîtres romans ; elle ne renie point l'héritage antique et oriental, mais, à son tour, elle augmente ou renouvelle le répertoire ornemental, et la flore de France entre dans l'art à côté de la rosace et de la feuille d'acanthe.

La peinture et la sculpture gothiques en Italie. ⌯ L'art gothique est moins accueillant à la peinture qu'à la sculpture. Dans nos sombres cathédrales, le regard, attiré par les éblouissantes verrières, ne voit plus la muraille. Mais en Italie, le style gothique est resté plus près des formes classiques ; et la maçonnerie offre au peintre de larges surfaces. Ici les artistes n'ont pas rompu entièrement avec les habitudes antiques. Ils continuent à travailler le marbre et ils ont toujours auprès d'eux quelque buste ou sarcophage qui leur sert de modèle. Les sculpteurs gothiques italiens de l'école de Pise, comme Nicolas Pisano, sont des élèves attardés de la statuaire gréco-romaine. Les figures du fameux baptistère de Pise ne sont pas de même race que les statues de Chartres ou de Reims qui sont un commencement absolu ; elles sont des pousses nouvelles sur le vieux tronc antique, comme l'avaient été auparavant les figures romanes d'Arles et de Saint-Gilles.

Giotto. ⌯ C'est dans la peinture que le Moyen Age italien a donné sa plus belle expression. Étroitement attaché à la culture byzantine, le christianisme italien n'a jamais perdu la tradition de la peinture à fresque et des tableaux à la détrempe.

Des édifices sans beauté abritent parfois d'admirables peintures. C'est à la fin du XIIIe siècle que la tradition fait commencer ce renouveau de la peinture à Florence avec Cimabue, à Sienne avec Duccio. Mais c'est le Florentin Giotto qui a, dans les premières années du XIVe siècle, créé l'ensemble de fresques qui marquent la rénovation de cet art. Ses compositions sur la vie de saint François, à Florence et à Assise, et surtout sa vie de la Vierge et du Christ à Padoue, qui ont été respectées par le temps, montrent, au sortir du sommeil byzantin, comment la peinture peut émouvoir par le pathétique et charmer par la beauté. Il y a tant de vérité, de simplicité et de fraîcheur dans cet Évangile de Padoue, que ces épisodes que les peintres se transmettaient depuis près de dix siècles semblent nous être contés pour la première fois. Giotto est le père de la peinture moderne parce qu'il a *repensé* des formules devenues machinales et retrouvé la vie qui dormait en des formes inertes.

Les peintres de Sienne. En même temps, dans la charmante ville de Sienne, toute une école de peintres rajeunissait l'image de la Vierge et peut-être son culte. Duccio, Simone di Martino ont fait pour les portraits peints de la Madone ce qu'avaient fait déjà pour Notre-Dame les sculpteurs de Chartres et d'Amiens. Ils l'ont montrée humaine et jolie. Ces artistes ont laissé de gracieuses peintures, aux couleurs tendres et pures, aux lignes d'une souple élégance, qui contrastent étrangement avec les rudes architectures où elles sont abritées. Ces maîtres de Florence et de Sienne ont formé une école d'une étonnante fécondité. Les fresquistes du XIVe siècle en Italie, quand ils se trouvaient devant un mur

d'église ou de couvent, ont manqué rarement d'y peindre une belle image de dévotion.

Les cathédrales du Nord de la France et leur population de pierre, les fresques florentines et siennoises sont les expressions les plus belles de l'ère gothique. On y admire, comme dans l'art grec à la fin du v[e] siècle, cet équilibre toujours si bref entre les temps de l'invention et ceux de la facilité. Bientôt les architectes subtiliseront, les sculpteurs et les peintres se consacreront au souci d'imiter la nature. Pour le moment la vérité n'est pas leur unique ambition ; elle n'est, chez eux, qu'un moyen de réaliser leur idéal.



CHAPITRE IV

LA FIN DU MOYEN AGE

L'ARCHITECTURE CIVILE. || LES CHATEAUX. LES VILLES. || LES TOMBEAUX. || LA MINIATURE. LA PEINTURE FLAMANDE, LES VAN EYCK.

L'ÉVOLUTION *du style gothique.* Le XIII[e] siècle, le siècle de saint Louis, est celui des cathédrales. Mais l'art gothique a régné dans le Nord de l'Europe jusqu'au commencement du XVI[e] siècle. Il n'a plus élevé d'édifices aussi grandioses ; pourtant il reste bien vivant et la première preuve en est qu'il se transforme. La tendance vers la maigreur qu'il tient de son origine va s'accentuant. Chaque pays joue avec sa fantaisie particulière de ce réseau de nervures qu'est un édifice gothique. L'Angleterre a aimé le « style perpendiculaire » qui multiplie les filets de pierre verticaux et les épanouit sous la voûte en éventail. L'Espagne a connu une étrange combinaison de motifs arabes dans son architecture gothique, c'est le style *mudejar*. La France a inventé le « style rayonnant » aux larges fenêtres garnies de roses et le « style flamboyant » qui ramène toutes les lignes aux sinuosités montantes de la flamme. Dans le détail décoratif, les formes deviennent plus aiguës et la plénitude du bourgeon ou de l'arum fait place au chardon ou à la chicorée sauvage. Au

XIIIe siècle, les voûtes s'élevaient sur les hautes futaies de piliers robustes ; au XVe siècle, des chapelles sont comme des buissons aux troncs tordus et rabougris. L'élan est arrêté.

Les châteaux forts. ↭ L'âme de la société n'est plus tout entière dans l'œuvre de la cathédrale. Un art laïque se dresse en face de l'art religieux. La fin du Moyen Age a vu construire une multitude de châteaux qu'habitait la féodalité. Dans les pays où la monarchie a dompté cette féodalité, comme la France, ces châteaux ont presque tous été détruits ; mais leurs ruines — à Coucy, à Pierrefonds — témoignent de leur ancienne splendeur. Ces forteresses rudes contenaient des palais luxueux. Les châteaux français enfermaient un donjon dans leur enceinte de remparts et de tours; les châteaux italiens sont de robustes maçonneries quadrangulaires à cour intérieure carrée, surmontées d'un campanile hardi. Ces demeures médiévales n'attendent que des temps meilleurs pour dépouiller leur carapace de forteresse, comme les chevaliers déposeront leur armure pour des costumes de cour.

Les villes. ↭ Les villes aussi se défendaient derrière des remparts qui ont presque partout disparu, débordés par la ville qu'ils étouffaient. Quelques-uns de ces remparts ont subsisté pourtant, ceux de Carcassonne et d'Aigues-Mortes ; ceux de Chester en Angleterre, de Tolède et d'Avila en Espagne, de Sienne et de San Gimignano en Italie, d'époques bien différentes, sont parmi les monuments les plus évocateurs qui nous restent du Moyen Age. A l'abri de ces murs, les gens des communes, devenus de

riches bourgeois, habitaient des maisons confortables, puissantes maçonneries dans le Midi, légères demeures à ossature de charpentes visibles dans les régions du Nord. Les grands féodaux possédaient de beaux hôtels dont la décoration égalait et rappelait celle des dernières chapelles gothiques. Les riches cités où se développa une forte civilisation municipale étaient fières de leurs hôtels de ville ; en Flandre, les beffrois orgueilleux de Bruges et de Gand; en Italie, les hardis campaniles de Florence et de Sienne et les façades altières du palais des Doges. En France et en Espagne, la monarchie est déjà trop forte pour ne pas absorber les forces vives du royaume. Les villes ont été arrêtées dans leur croissance et les plus grands efforts de l'architecture civile seront pour les châteaux du roi.

La sculpture naturaliste. ⌔ La sculpture, dans la fin des temps gothiques, suivant le rythme normal de toute école, va vers le naturalisme et le pathétique. Les images des saints qui se multiplient tendent à composer un monde céleste à l'imitation de la société humaine. La sculpture de pierre et de bois en France, en Allemagne, en Espagne, n'a pas peu contribué à « naturaliser » les figures de l'Évangile et de la légende dorée, et à créer presque des iconographies régionales. Au XVe siècle, les vierges et les saintes de Flandre, de Champagne, de Bourgogne, de Touraine se présentent avec des types provinciaux parfaitement reconnaissables. Mais c'est surtout dans la sculpture funéraire que ce naturalisme trouve à se manifester.

Les tombeaux. ⌔ Les rois et les grands seigneurs

se faisaient construire des sarcophages monumentaux sur lesquels reposait leur effigie. A Saint-Denis les rois de France, à Souvigny les Bourbons, à Miraflores la famille d'Isabelle la Catholique, les rois d'Angleterre à Westminster ; dans toutes les églises d'Europe, des gisants dorment ainsi à l'ombre des chapelles ; parmi les plus belles de ces tombes, il faut citer celles de Dijon ; c'est là que l'école de Claus Sluter a exécuté les mausolées des ducs de Bourgogne. C'est aussi Claus Sluter qui, pour la même abbaye, a taillé les formidables prophètes du « puits de Moïse ». La sculpture gothique avait quitté la sérénité pour la violence.

La miniature. ~ Cette même civilisation féodale et bourgeoise a recueilli la peinture qui était presque expulsée de la cathédrale. Les grands seigneurs lui ont demandé des cartons de tapisserie pour revêtir la pierre de leurs grand'salles. Ils ont demandé aux enlumineurs d'illustrer leurs livres d'heures de fines miniatures. Au temps de saint Louis, les pages de ces livres brillaient d'or, d'azur et de feu, comme les vitraux de la Sainte-Chapelle ; mais au temps de Charles VI, les livres d'heures du duc de Berry montrent que les enlumineurs aussi ont ouvert les yeux sur le monde et ce sont les hommes de leur temps qu'ils représentent maintenant et qu'ils placent en des paysages vrais. La peinture a retrouvé sa voie, perdue depuis si longtemps ; elle est deveune de nouveau un art d'imitation.

La France du temps de Jeanne d'Arc et de Louis XI revit pour nous dans les miniatures de Jean Fouquet.

La peinture en Flandre. ~ Mais l'enluminure

reste limitée en des moyens étroits ; c'est dans la peinture de panneaux que ce naturalisme va développer toutes ses conséquences. Les industrieuses et opulentes cités de Flandre, Gand, Bruges, Tournai, Bruxelles, Anvers, ont été les centres les plus actifs de cet art ; on attribue aux frères Hubert et Jean Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile. Il est, en tout cas, certain que dans le prodigieux triptyque de l'*Agneau mystique* de la cathédrale de Gand, achevé dans le premier tiers du xve siècle, ils ont désigné pour longtemps son but à la peinture septentrionale : donner un portrait condensé et éclatant du monde ; fixer les petites images qui brillent sur un miroir convexe. Jean Van Eyck a enfermé de la vie sous un émail indestructible. Autour de ce foyer, une école féconde a multiplié de précieux chefs-d'œuvre. Il n'est pas toujours facile de déterminer la part de chaque école et de chaque peintre. Mais on peut, semble-t-il, reconnaître la personnalité de Roger de la Pasture, dit Roger van der Weyden, l'auteur de compositions pathétiques ; celle de Thierry Bouts, un exécutant admirable, d'expression un peu morne ; celle de Memling, le peintre de la grâce féminine, l'historiographe de sainte Ursule, et son continuateur Gérard David. Au cours du siècle, la dure précision des van Eyck et de Thierry Bouts tend à se fondre dans une manière plus tendre.

Dans la peinture de Gérard David et de Quentin Matsys, qui travaillent au commencement du xvie siècle, on pressent déjà la largeur du style moderne ; le timbre des primitifs perd son acuité en des sonorités plus moelleuses.

Cette première école néerlandaise a laissé une série incomparable de panneaux que nous admirons

d'autant plus que nulle école n'a possédé comme elle le secret de la peinture indestructible. Ces qualités de précision et d'éclat, cette exactitude et cette intensité se retrouveront chez les descendants hollandais du XVIIe siècle.

Les écoles rhénanes. ∽ Le naturalisme de ces Flamands a débordé des villes néerlandaises ; tout du long du Rhin, il y avait des écoles qui ont accepté l'influence des maîtres de Bruges. Stephan Lochner à Cologne, Martin Schoengauer à Colmar doivent beaucoup à ce brillant naturalisme, et cette influence s'est propagée jusque dans les centres artistiques de Souabe et de Franconie. Les maîtres flamands voyageaient au loin ; on les appelait en Italie, au Portugal, en Espagne, où ils ont laissé bien des traces de leur passage, des œuvres et des élèves ; Louis Dalmau à Barcelone, Nuno Gonçalvès à Lisbonne.

Les primitifs français. ∽ En France, les principaux foyers étaient la Bourgogne, la Provence et la Touraine. Les désastres politiques, au commencement du XVe siècle, avaient, pour un temps, enlevé à Paris son hégémonie spirituelle. A Dijon, les ducs de Bourgogne attirèrent les maîtres flamands dont ils étaient suzerains. A Avignon, Enguerrand Charonton, à Aix Nicolas Froment d'Uzès ont peint quelques panneaux qui ont subsisté. Dans la vallée de la Loire, auprès du roi de Bourges, refoulé par l'invasion anglaise, les enlumineurs continuaient de colorer des fines images de la Touraine ; Fouquet a portrait de petites paysannes tourangelles, et non loin de là un délicieux maître que nous

appelons le « Maître de Moulins » a peint des Vierges d'une exquise distinction. Ce sont là jolies fleurs, mais frêles et bien dispersées. A la veille de la Renaissance, l'art, dans nos climats, paraît souffrir de l'anémie.



QUATRIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

L'ART ITALIEN AU XVe SIÈCLE

LA RENAISSANCE, ANTIQUITÉ ET NATURE. FLORENCE, LES PEINTRES ET SCULPTEURS DU XVe SIÈCLE. || L'OMBRIE. || LES ÉCOLES DU NORD DE L'ITALIE.

QU'EST-CE QUE *la Renaissance?* On appelle Renaissance cette révolution qui a transformé les manières européennes de penser et de sentir et remplacé l'art gothique par un art que nous appellerons moderne, puisqu'il vit encore. Dans cet art, un élément important est la reprise de contact avec le monde gréco-romain. L'Europe se souvint de ses ascendances païennes et il vint un moment où les relations renouvelées furent si étroites que la société moderne crut recommencer la vie antique ; les deux mondes se rejoignant par-dessus des siècles intermédiaires, on dédaigna ce long Moyen Age qui séparait la civilisation gréco-romaine de la Renaissance, comme la nuit qui se place entre deux jours lumi-

neux ; c'est alors que l'on qualifia de « gothiques » ces temps de barbarie. C'était commettre une erreur et une injustice. Nous ne confondons plus le haut Moyen Age qui fut, en effet, un temps de destruction et d'anarchie, avec le Moyen Age de saint Louis qui fut un des siècles lumineux de l'humanité. Et même les cathédrales ont des admirateurs fervents qui ne se consolent pas que la Renaissance ait détrôné l'art gothique. Vains regrets. C'est pour la comprendre et non pour la refaire que nous étudions l'histoire.

Florence. ~ Du moment que la Renaissance est d'abord une reconnaissance de la beauté antique, c'est naturellement en Italie qu'elle devait apparaître. Les souvenirs de l'antiquité jamais ne s'y sont effacés ; ils sont indestructibles, comme le ciment romain, et du sol on exhumait chaque jour des statues païennes ; elles avaient perdu leur prestige d'idoles, mais leur beauté rayonnait d'une jeunesse renouvelée. Pourtant ce n'est pas à Rome que s'alluma le premier foyer de la Renaissance ; des malheurs politiques accablaient alors la ville pontificale. Le morcellement de l'autorité avait développé dans toute la péninsule une vie locale intense ; et c'est un cadre favorable au développement de l'art qu'une petite république ou une principauté modeste. En Italie, il y eut autant d'écoles vivantes que de villes importantes. L'activité artistique y fut inouïe ; à distance, il nous semble que la vie politique comptait peu et que l'histoire s'arrête d'écrire pour regarder travailler les artistes. Dans cette émulation de toutes les villes, c'est Florence qui, durant le XVe siècle, domina nettement.

Brunelleschi. ~ Il faut remonter au début de ce xve siècle pour prendre à ses origines ce mouvement de la Renaissance ; hors de l'Italie, l'Europe est gothique pour un siècle encore. Mais ici l'art gothique n'a pas pénétré à fond et a cédé plus vite devant l'art moderne. Dès le début du siècle, l'architecte Brunelleschi élevait sur le chœur de la cathédrale de Florence la prodigieuse coupole dont il avait pris l'idée au Panthéon de Rome, et bientôt il éleva des églises qui n'étaient plus voûtées à la manière ogivale, mais plafonnées à la manière des basiliques latines. Puis les architectes florentins appliquèrent sur les façades de leurs palais les ordres antiques ; la combinaison gréco-romaine reprenait vie et règne encore dans notre architecture. Ces constructeurs florentins, Michelozzo, Alberti, ont élevé des églises et des palais et concilié les rudesses calculées de leur appareil rustique avec la richesse de l'ornementation. Et à Venise, le grand canal commençait aussi à réfléchir, à côté des façades gothico-mauresques, des galeries antiques.

Sculpture florentine. ~ Le génie florentin est sculptural. Un des plus beaux musées du monde est ce petit palais du Bargello, exquis dans sa rudesse, où Florence a déposé des figures de marbre, de bronze ou de terre cuite qui, toutes, enferment sans l'éteindre de la vie frémissante. Ghiberti, le triomphateur du concours pour les portes du baptistère, est un ciseleur de formes élégantes ; il a modelé des tableaux de bronze avec des torses souples comme ceux de Praxitèle, des draperies flottantes et des paysages profonds. Jacopo della Quercia, sur la façade de S. Petronio de Bologne, a sculpté en bas-

relief des corps robustes, au modelé fluide, que Michel-Ange a beaucoup admirés. Donatello, au génie fort et divers, a puisé à toutes les sources de la Renaissance, la nature accentuée, tourmentée jusqu'au pathétique, et l'antique à la beauté sereine. Une vie intense bouillonne dans ses terribles prophètes, comme dans ses turbulents *putti*. Son Gattamelata équestre de Padoue ressuscite, chez les modernes, la majesté du Marc-Aurèle antique. Les della Robbia ont d'abord enduit d'un émail blanc des Madones et des Jésus de terre cuite, pour les colorer ensuite d'une polychromie plus variée. Ant. Pollajuolo, comme Verrocchio, fut sculpteur et peintre ; il a porté dans le bronze et dans la couleur le même souci de la forme aiguë et fouillée. Verrocchio a dressé à Venise le fameux Colleone qui pousse son cheval, l'épaule haute, le coude en avant, la face creusée d'un rictus effrayant ; la bête de bronze marche d'un pas hardi et l'on croit entendre le martellement de ses sabots. Cette sculpture florentine est une des plus heureuses réussites du génie humain.

Les « primitifs » florentins. Les peintres florentins du XVe siècle ont constitué une syntaxe du dessin qui est encore la base de notre langue pittoresque. Il est peu d'époques qui retiennent autant l'intérêt ; pendant deux ou trois générations, il ne s'est rien peint, dans cette école, qui ne fût une conquête et un enrichissement pour la peinture. Des œuvres très humbles ont cette fraîcheur d'éclosion qui manquera plus tard à des chefs-d'œuvre incontestés. Des personnalités originales sont emportées dans le courant commun de l'école. A voir se former les habitudes fondamentales de notre vision,

notre curiosité est inlassable. C'est un ravissement du même genre que nous ressentirions à l'étude de la statuaire grecque du ve siècle, si nous pouvions la suivre dans la continuité de son épanouissement. L'école florentine a conservé tous les souvenirs de sa prodigieuse enfance. C'est dans l'œuvre de Léonard de Vinci qu'elle atteignit, à la fin du siècle, sa pleine maturité.

La science florentine. ∽ Au temps où Ghiberti ciselait ses portes de bronze, les peintres étaient bien loin d'atteindre à la pureté de forme des sculpteurs. En ce commencement du xve siècle, les fresquistes toscans multipliaient leurs décorations faciles et incorrectes, et si parfois, comme Orcagna, ils recherchaient la forme gracieuse et la couleur tendre, ils avaient oublié la grande leçon de Giotto, l'art de mettre un sentiment clair dans une composition équilibrée. Il leur fallut d'abord étudier la nature, comme faisaient à ce même moment les peintres de Flandre. Mais le naturalisme des van Eyck est instinctif, direct, comme celui d'un portraitiste qui cherche seulement la ressemblance, et il atteignit vite son but ; le naturalisme florentin avait une ambition plus difficile et de réalisation lointaine ; il a voulu connaître les lois qui régissent les apparences et d'abord la perspective et l'anatomie. Les fresquistes italiens, qui ne pouvaient pas peindre la muraille avec un modèle sous les yeux, ont composé une manière où la science permet de suppléer à l'observation. Ainsi l'école florentine aboutira, en un siècle d'exercices, aux figures surhumaines de Michel-Ange, dont ni la beauté des formes ni la hardiesse des attitudes ne lui ont été données par le modèle.

Masaccio. Fra Filippo Lippi. Fra Angelico. ⌔ Les fresques des précurseurs, Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno sont puissantes et rudes. Elles révèlent un souci de bien camper les figures dans l'espace et de les appuyer fortement sur le sol ; et les claires couleurs des successeurs de Giotto s'éteignent dans des oppositions parfois brutales d'ombres et de clartés. Pourtant Fra Filippo Lippi, dans ce monde d'un âpre naturalisme, conserve ses pâles et pures Madones, comme des fleurs de paradis transportées sur terre. Mais Fra Angelico surtout réalise ce miracle d'unir le génie d'un peintre à l'âme d'un saint. Il n'ignore rien du naturalisme de son temps, et son imagination est illuminée de visions célestes. Il peint des formes très pures et très vraies avec une couleur qui est de la flamme, de l'azur ou de l'or, et la matière, chez lui, devient de la lumière ; la meilleure explication qui ait été donnée de son œuvre est celle qui nous montre des anges peignant ses tableaux pendant son sommeil. Son élève Benozzo Gozzoli a conservé le souvenir de ce ciel éblouissant pour illuminer d'immenses fresques toutes animées de vie et de gaîté.

Botticelli. Ghirlandajo. ⌔ Dans la seconde moitié du XVe siècle, la peinture florentine achève son évolution dans l'œuvre de Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi. Botticelli est un dessinateur d'une sensibilité frémissante dont le dessin flexible enclôt des Madones toutes frêles et des Vénus mélancoliques. Ghirlandajo nous conte la vie florentine, dans une prose abondante et solide. Dans l'œuvre de tous ces peintres, comme chez les Pollajuoli, comme chez Verrocchio, on voit s'assouplir le dessin florentin.

Les lignes tranchantes s'estompent pour envelopper les formes d'ombres plus molles. Cette manière nouvelle, qui sera la « manière moderne », ne prendra nettement conscience d'elle-même que dans l'œuvre de Léonard de Vinci. Mais déjà on la pressent dans celle de ses condisciples de l'atelier Verrocchio, Lorenzo di Credi et Filippino Lippi.

Mais avant d'aborder Léonard de Vinci qui est le premier des « modernes », il convient de passer en revue les « primitifs » italiens qui ne sont pas de Florence.

Les primitifs ombriens. Entre Florence et Rome s'étend l'Ombrie ; ce fut, au XVe siècle, une terre féconde en peintres. Au-dessus de la foule, apparaissent quelques grandes figures : Melozzo da Forli dont l'œuvre a, en grande partie, disparu, un des peintres qui ont préludé, avant Raphaël, aux grandes décorations du Vatican ; Piero della Francesca qui, dans ses admirables fresques d'Arezzo, éclaire ses majestueuses figures d'une lumière de plein air ; Luca Signorelli qui, en évoquant les derniers jours du monde, à Orvieto, a fait surgir de la vieille terre étrusque de vigoureux démons que Michel-Ange va transporter à la Sixtine. Mais c'est à Pérouse que brilla le foyer le plus ardent de peinture. Pérugin y fut le maître ; il avait appris un peu de la science florentine qu'il laissa se fondre dans la douceur ombrienne. Le meilleur de cette école est dans l'immensité lumineuse de ses paysages ; des saints en extase dressent des silhouettes symétriques et, tout au bord de l'horizon, des collines bleuies fléchissent mollement vers la nappe argentée du Trasimène. Les Florentins n'ont pas connu cette âme radieuse qui flotte sur un beau

paysage ; elle donne sa poésie aux peintures brillantes et faciles de Pinturricchio ; on entend sa fraîche mélodie dans les œuvres de Raphaël enfant.

L'Italie du Nord. Mantegna. ⟡ Dans le Nord de la péninsule, il n'y a point de capitale qui domine. A Vérone, au pied des Alpes, Pisanello, peintre et médailleur, avait reçu l'influence du naturalisme septentrional et fixé en des silhouettes amusantes des types d'animaux, les costumes et les figures de son temps. Mais c'est de Padoue, la ville archéologique et savante, que rayonna sur la Vénétie, l'Émilie et la Lombardie, l'Évangile de la peinture nouvelle. Mantegna fut le maître puissant dont l'effort d'invention a fécondé plusieurs centres d'art. Il devait beaucoup à Donatello, le sculpteur florentin, dont il étudia les tableaux de bronze de Padoue. Il montre une grande hardiesse à dessiner des figures dans l'espace et il a donné les plus fortes reconstitutions de la vie antique que l'on doive à l'art. A Ferrare, Cosimo Tura, Ercole Roberti ont durci sa manière ; à Bologne, Lorenzo Costa et Francia l'ont, au contraire, adoucie sous l'influence de l'Ombrie. Bologne a déjà la vocation de l'éclectisme. A Milan, la vieille école des Foppa et des Borgognone a été complètement transformée par la venue de Léonard de Vinci. A Venise, les Vivarini, Crivelli, héritiers de l'art byzantin, encadraient des Madones précieuses et inertes dans l'émail et le marbre ; Gentile Bellini et Carpaccio ont été les historiographes étincelants et amusés de la Venise triomphante. Mais le plus grand maître de l'école fut Giovanni Bellini, qui mena une longue carrière de peintre, commencée à la manière de Mantegna et terminée à la manière de Titien. Un

peintre errant, Antonello de Messine, qui connaissait les bonnes recettes flamandes, était venu enseigner à Venise les ressources de la couleur à l'huile.

. Tous ces peintres du xve siècle, nous les appelons des *primitifs*, ou quelquefois des *préraphaélites* ; mais c'est dans l'œuvre de Léonard de Vinci, et non dans celle de Raphaël, que s'observe le passage du style primitif au style moderne.



CHAPITRE II

FLORENCE ET ROME AU XVIe SIÈCLE

LÉONARD DE VINCI, LE PREMIER DES « MODERNES ». SES ÉLÈVES MILANAIS. || LES DERNIERS FLORENTINS. MICHEL-ANGE SCULPTEUR ET PEINTRE. || RAPHAEL ET L'ÉCOLE ROMAINE.

LÉONARD DE VINCI. — Léonard de Vinci est un génie universel, à la fois le savant qui analyse la nature et l'artiste qui la reconstitue. Ses manuscrits nous font connaître le savant ; ses essais de sculpture ont sans doute entièrement disparu ; il reste quelques tableaux — presque tous au Louvre — pour nous faire admirer le peintre. Ils suffisent à prouver que Léonard est l'artiste qui a fait l'effort le plus heureux pour rendre visible la vie de l'âme par le frémissement du visage. La présence de la pensée est à ce point sensible dans le regard et le sourire de la *Joconde*, de la *Sainte Anne*, du *Saint Jean* que ces masques dégagent une sorte de fascination. Et ce miracle est obtenu par « l'infini » du modelé et le mystère des ombres transparentes. Léonard a voulu encore, dans la *Cène* de Milan, faire parler les douze apôtres par l'attitude et la physionomie. Cette psychologie peinte fut longtemps une des ambitions et des chimères de l'art classique. Mais le modelé par larges ombres,

l'emploi du *sfumato*, est resté une des conquêtes définitives de la peinture. C'est même cet usage du clair-obscur qui marque la principale différence technique entre les « primitifs » et les modernes.

Les élèves de Léonard. ⤳ Léonard a vécu à Milan une partie importante de son existence, avant de venir mourir en France, à la cour de François Ier. Autour de lui, dans la capitale de la Lombardie, se groupèrent de nombreux élèves qui, à défaut de sa spiritualité, retinrent la *morbidezza* de son modelé ; Luini fut un beau décorateur et un peintre attendri de la Vénus lombarde ; Sodoma peignit la langueur des extases et la volupté.

Les derniers Florentins. ⤳ La génération qui suivit Léonard à Florence a aussi retenu le mystère et la caresse de son dessin. Fra Bartolommeo applique cette manière moderne à l'expression de la tendresse religieuse ; un peu de l'âme de Fra Angelico survit chez ce peintre de nobles draperies. Andrea del Sarto est un artiste raffiné, qui donne une élégance nerveuse à toute forme et fait entrer dans le jeu léger des ombres des délicatesses colorées bien rares à Florence. Cette école a fini dans la froideur, avec des portraitistes distingués comme Bronzino, pour avoir perdu le contact de la nature en recherchant la pureté de la forme. Mais, avant de mourir, elle avait donné Michel-Ange.

Rome. ⤳ Au commencement du XVIe siècle, Rome reprenait son rôle de capitale ; sous le pontificat de Jules II et de Léon X, les plus grands artistes d'Italie y vinrent travailler et les écoles florentine et ombrienne y prirent une ampleur nou-

velle, à la mesure de la majesté romaine. Bramante, d'Urbin, y commença l'église Saint-Pierre, la plus grande église du monde, dont la coupole fut terminée par Michel-Ange. Elle superpose le dôme du Panthéon aux voûtes de la basilique de Constantin. Elle a servi de modèle à toutes les églises pendant trois siècles. Pour décorer le Vatican, les plus beaux peintres et sculpteurs furent appelés. Deux têtes dominent, Michel-Ange et Raphaël ; et comme ils se dressent sur un des sommets des temps modernes, on voit leur haute silhouette de toutes les avenues de l'histoire.

Michel-Ange. ∽ Michel-Ange, de Florence, est d'abord un sculpteur, un tailleur de marbre ; il l'est resté toute sa vie, même quand il s'est donné à la peinture à fresque. Toute sa vie, avec le crayon ou le ciseau, il a modelé le gonflement du membre qui se contracte ou la dépression du muscle qui se détend. Son imagination s'est formée dans la contemplation du Laocoon ou du torse du Belvédère. Les figures sculptées ou peintes de Michel-Ange expriment une énergie surhumaine ou un désespoir farouche par des attitudes véhémentes ou par l'accablement d'un corps qui s'abandonne. Son *Moïse* se dresse tout grondant d'une force qui va éclater ; son *Jérémie*, de tout son poids de géant vaincu, s'écrase sur lui-même. Dans ses fresques de la Sixtine, comme dans ses tombeaux des Médicis, à Florence, ce peintre-sculpteur a ainsi donné les expressions les plus puissantes de l'énergie et du désespoir. Le romantisme moderne aime à reconnaître, dans ce génie tourmenté, un des plus émouvants poètes du pessimisme éternel. Mais les contemporains n'ont vu ou retenu de cette œuvre que le « gigan-

tisme » ; ils n'ont pu résister aux violences de cette plastique forcenée et, à sa suite, ils ont gonflé de gros muscles vides et agité de grands corps sans âme.

Raphaël. ~ Au génie indomptable et sauvage du grand Florentin, les contemporains opposèrent le jeune Ombrien Raphaël Sanzio. Il était d'une nature accueillante et ployable à toutes les influences ; durant sa vie, qui fut brève, il eut le temps de traverser l'école ombrienne et l'école florentine avant de s'épanouir en pleine force dans l'air de Rome. Ses premières peintures sont de frêles Madones écloses sous le ciel ombrien ; à Florence, il apprit l'impeccable dessin, et ses « belles Jardinières », sur les rives du Trasimène, montrent une fine élégance. Mais quand il vint à Rome et que Jules II lui demanda de peindre les chambres du Vatican, cet adolescent précoce révéla un génie soudain dans l'art de disposer harmonieusement des groupes vivants. La *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes* ne sont pas seulement deux majestueux symboles de la pensée de la Renaissance ; elles ont enseigné l'art d'enfermer, sans les figer, le désordre et l'agitation de la vie dans une cadence musicale. Puis, enivré peu à peu par cette âme qui se respire autour des ruines, Raphaël voulut ressusciter par la peinture la statuaire antique. En même temps, il fixait dans les petites compositions des *Loges* du Vatican et dans la série de ses *cartons* célèbres des scènes de la Bible et des Évangiles. Toutes ces images sont restées vivantes dans l'iconographie. Depuis Giotto, nul peintre n'avait, en Italie, plus fortement influé sur le cours de l'art.

L'influence de Raphaël. ↔ L'importance de son rôle dans l'histoire, il la doit à son génie et aux circonstances. Il a su s'assimiler toutes les conquêtes de la Renaissance. Son œuvre résume l'effort de plusieurs générations, dans une beauté aimable et parfaite. Il est apparu après la lente germination, au moment de la pleine floraison. Il règne à Rome qui retrouve son ancienne gloire pour dominer de nouveau le monde, non plus seulement par la puissance politique ou ecclésiastique, mais par la suprématie de l'art. Pour plusieurs siècles, la Ville Éternelle sera la capitale artistique de l'Europe, et quand les artistes viendront y étudier l'antiquité et la Renaissance, en face des marbres grecs et en l'absence d'Apelle et de Zeuxis, Raphaël apparaîtra bientôt comme le demi-dieu de la peinture.



CHAPITRE III

VENISE AU XVIe SIÈCLE

LES PEINTRES VÉNITIENS SONT DE GRANDS DÉCORATEURS. || GIORGIONE. || TITIEN. || CORRÈGE. TINTORET. || VÉRONÈSE. || TIEPOLO ET LES PAYSAGISTES DU XVIIIe SIÈCLE.

L*a Renaissance à Venise.* ◇ Pourtant, l'art italien du XVIe siècle ne gravite pas tout entier dans l'orbite de Rome. Dans le Nord, Venise aussi fut une capitale, et c'est dans l'histoire une des plus belles journées que celle qui éclaire les chefs-d'œuvre de Titien et de Véronèse. La Renaissance y fut totale ; des architectes, comme Sansovino, venus de Florence, accommodèrent au style nouveau les façades vénitiennes, et les ordres classiques y prennent un aspect plus riant et plus précieux en y accueillant la polychromie des marbres. Sansovino fut aussi un charmant sculpteur. Mais le grand art vénitien, c'est la peinture. L'art de la couleur y a trouvé une force d'expression toute nouvelle.

La peinture naturaliste et décorative. ◇ Les peintres de Venise ne sont pas, comme les Florentins, des fresquistes, mais plutôt, comme les Flamands, des peintres à l'huile. Leur grand mérite a été

d'unir l'éclat et la vérité du procédé flamand à l'ampleur décorative de la fresque florentine. La peinture à l'huile avait été inventée pour couvrir des panneaux étroits ; les maîtres vénitiens en ont fait une peinture murale ; pourtant ils lui ont conservé son éclat et cette souplesse qui lui permettent de nous faire croire à la réalité même des choses dont elle imite les apparences.

Giorgione. ~ Il fallut d'abord passer du style appliqué et analytique des « primitifs » au style large. C'est à Giorgione que Vasari, l'historiographe des peintres italiens, attribue ce rôle de révolutionnaire ; il aurait été le Léonard de Vinci de l'école vénitienne. Mais le petit nombre de ses œuvres conservées ne nous autorise point à lui donner cette importance et d'ailleurs ne nous permet guère de le juger avec certitude.

Titien. ~ Mais dans l'œuvre de Titien, nous voyons la peinture prendre toute son ampleur, atteindre à une force d'expression et à une harmonie d'une intensité inouïe. C'est un montagnard du Cadore qui apporte dans la ville des lagunes le souvenir des vallées fraîches, le pittoresque des altitudes et les lointains bleutés sous l'or du couchant. L'harmonie de ses compositions est à base de paysages. Cette admirable nature prête son irrésistible poésie aux Madones comme aux Vénus. Le peintre montre la même tendresse grave, ardente dans les Bacchanales que dans les Mises au tombeau. Il est le peintre de la vie physique, un portraitiste merveilleux à saisir ses modèles jusque dans le plus profond de leur être organique, et ces modèles, ce sont les papes, les empereurs et les rois de l'Europe. Dans

ses grandes compositions décoratives, il fut le premier à dresser des figures plus grandes que nature et qui fussent des êtres de chair et de sang. Ce naturalisme vénitien atteint à une beauté pathétique parce qu'il est puisé aux sources mêmes de notre vie, comme l'art païen : le langage de la couleur est, comme la poésie et la musique, l'expression naturelle du génie profond et on retrouve dans sa peinture Titien tout entier, le jeune homme, l'amoureux, le rêveur et le chrétien

Corrège. Entre Venise et Florence, il n'y eut point d'école capable de rivaliser avec ces deux capitales ; mais un peintre parut, Corrège, qui ne semble pas avoir été mis par ses contemporains à la place que nous lui accordons aujourd'hui. Ses fresques de Parme sont les compositions les plus hardies de la peinture de la Renaissance ; il a, sous des coupoles, imité la voûte du ciel et fait plafonner des figures volantes. Ses peintures religieuses ou mythologiques, au dessin flexible, aux chairs lumineuses et pâles, révèlent un génie tendre que l'on n'attendait pas d'une imagination aussi puissante. De conception hardie comme un Florentin, sensuel comme un Vénitien, il paraît tenter, dès le commencement du XVIe siècle, cette conciliation des grandes écoles d'Italie qui s'accomplira, un siècle plus tard, dans l'école bolonaise.

Titien avait eu pour compagnon de jeunesse Sebastiano del Piombo qui abandonna bientôt Venise pour Rome où il emprunta beaucoup à Raphaël et à Michel-Ange, leur donnant en échange un peu de l'ardente couleur vénitienne. Palma le Vieux aussi avait passé dans l'atelier de Giorgione. Dans l'atelier de Titien se formèrent Paris Bordone,

Tintoret ; Véronèse ne fut pas son élève, mais Titien le désignait comme son héritier.

Tintoret. ⌔ Tintoret est, en effet, un continuateur de Titien, mais c'est un dissident. Il a brisé le rythme de Titien, compromis sa couleur harmonieuse en de violents contrastes de clartés livides et d'ombres opaques. Il voulait unir le « dessin de Michel-Ange à la couleur de Titien » ; et, en effet, il a tenté de transposer en peinture les corps gigantesques et la gesticulation véhémente du grand Florentin. Mais il a dû effacer bien des délicatesses, dans son dessin improvisé et brutal. Ce peintre, qui eut un des plus « terribles » cerveaux qui aient été dans la peinture, a créé un univers pathétique, orageux, aux éclairages sinistres, aux figures impétueuses et déchaînées, et la verve populaire de ce Vénitien nous paraît rejoindre le romantisme le plus exaspéré.

Véronèse. ⌔ Véronèse, au contraire, est d'une sérénité radieuse. Sa peinture est un décor magnifique et souriant. Il rassemble des seigneurs barbus et leurs femmes rayonnantes en des architectures qui sont de Palladio et de Sansovino. Le prétexte est un banquet et ce banquet est un épisode de l'Évangile. Étrange imagination qui fait de la vie de Jésus une succession de bombances ! Mais ce n'est point pour manger et boire que tous ces patriciens sont à table. Ces festins ne sont que des occasions à étaler le luxe vénitien, celui des costumes et des architectures. Une fine lumière argentée se disperse sur les brocarts et les velours, la vaisselle, les marbres et les nuées blanches suspendues dans le ciel vert.

Venise au XVIIIe *siècle.* ⟡ Le souvenir de ces journées radieuses de l'art vénitien ne s'effaça point quand fut disparue la génération des grands maîtres. Deux siècles plus tard, tandis que Venise n'était que la plus brillante des villes de plaisir, Tiepolo reprit la palette, les architectures et les convives de Véronèse pour les adapter au style fringant du XVIIIe siècle ; cependant Longhi contait les aventures vénitiennes, Canaletto et Guardi reproduisaient spirituellement les perspectives du grand canal et les eaux sombres qui réfléchissent des palais et où glissent les gondoles noires. C'est depuis lors que le pittoresque de cette ville de marbre, la reine des cités lacustres, fut exploité par les paysagistes.

Rayonnement de l'art italien. ⟡ Durant ces deux siècles, Florence, Rome et Venise avaient créé un art que nous appellerons classique parce qu'il a été accepté par toute l'Europe et que son règne n'est pas achevé. L'avance prise par l'Italie fut reconnue par les pays du Nord et, dès la fin du XVe siècle, on vit les formes de l'art gothique faire des concessions à l'art nouveau. Bientôt les artistes de tous les pays vinrent sur place demander à l'Italie ses secrets et la « Renaissance » se généralisa dans toute l'Europe.



CHAPITRE IV

LA RENAISSANCE DANS L'EUROPE DU NORD

L'ALLEMAGNE, ALBERT DURER ET HOLBEIN. LA FLANDRE ET SES ROMANISTES, BREUGHEL LE VIEUX. L'ESPAGNE.

L'*ALLEMAGNE*. ⟡ Les écoles d'Allemagne, qui avaient été, à l'origine, de véritables colonies de l'art flamand, s'orientèrent, comme toute l'Europe, vers l'Italie. Nuremberg est encore une ville médiévale et gothique ; mais Augsbourg déjà s'est parée à la mode italienne. Les sculpteurs, comme Adam Krafft et Veit Stoss, fouillent dans le bois des formes tourmentées ; mais Pierre Vischer donne à ses figures de bronze l'élégance florentine. Cette assimilation de la beauté italienne par le germanisme ne se fait d'ailleurs pas sans difficulté.

Albert Dürer. ⟡ Albert Dürer, de Nuremberg, le plus puissant artiste de l'Allemagne, a passé deux fois les Alpes sans que la dure précision de son burin et de son pinceau se soit attendrie dans la molle volupté de Venise. C'est un graveur plutôt qu'un peintre. Il a gravé sur le bois et sur le cuivre des scènes de l'Évangile ou des visions de l'Apocalypse qui sont d'une imagination puissante et semblent observées d'après nature ; une bonhomie

parfois naïve s'y mêle à une étrangeté presque sauvage. On y sent une force barbare, sous une discipline violente ; son pinceau a le mordant du burin ; ses portraits sont d'une acuité appuyée qui retient l'attention et s'imprime dans la mémoire. Son observation trop appliquée et son métier durement analytique ont empêché Dürer d'atteindre à cette beauté idéale que son intelligence s'est efforcée de définir théoriquement.

Lucas Cranach, le Saxon, est plus réfractaire encore à la beauté italienne et on dirait qu'il s'amuse lui-même de ses nudités piteuses et contrefaites.

Holbein. ∽ En revanche, Hans Holbein concilie la précision germanique à une élégance de ligne qui paraît apprise à l'école des Florentins. Ses portraits sont des merveilles, par la pureté incisive du trait et la légèreté du modelé. Dans son Christ mort de Bâle, la beauté du dessin fait admirer la hideur d'un cadavre rigide. Ses célèbres vignettes de la *Danse macabre* sont d'une verve spirituelle et d'une grâce dégagée de tout archaïsme. Hans Baldung Grien et surtout Mathias Grünewald, dont les chefs-d'œuvre sont à Colmar, tout en conservant un peu de sentimentalité germanique et de sauvagerie barbare, ont aussi goûté aux tendres et éclatantes colorations de la peinture italienne. Mais ces peintres qui sont de la même génération remplissent à peine la première moitié du XVIe siècle et, après eux, il n'y a rien. L'épanouissement de la Renaissance en Europe semble avoir tué l'art allemand. Est-ce incompatibilité entre le classicisme latin et l'esprit germanique? La Réforme et les désordres civils sont-ils seuls responsables? Quoi qu'il en soit, après avoir révélé quelques personnalités de génie, l'Allemagne

disparaît pour longtemps de l'histoire des arts plastiques.

Les Flandres. ⌯ Le génie flamand, au contraire, a montré une grande facilité pour s'accommoder aux modes nouvelles et, durant tout le XVIe siècle, il s'est mis à l'école de l'Italie afin de pénétrer les secrets de la beauté classique. Le foyer de la peinture était passé, comme la richesse, de Bruges à Anvers. L'école anversoise prélude à cette évolution qui va nous conduire, en un siècle, de Quentin Matsys à Rubens. Quentin Matsys, déjà, peint avec une largeur presque « moderne », bien qu'il soit encore un « primitif » par l'inspiration. Sa *Descente de Croix* d'Anvers reste une des œuvres les plus émouvantes de l'art ; dans son pathétique, il faut reconnaître une musique médiévale jouée par un orchestre déjà puissant.

Les romanistes. ⌯ C'est après lui que les innombrables peintres de Flandre commencèrent à faire le voyage d'Italie. Ils traversaient l'Allemagne ou la France, passaient les Alpes et couraient à Rome dessiner des antiques et copier Raphaël. Au retour, ils employaient les fines couleurs de leur école à peindre des géants musclés et des raccourcis académiques. Ils n'atteignaient point à l'élégance souveraine de l'art florentin, et pourtant ils sacrifiaient les couleurs précieuses de la palette flamande. Cette longue période de « romanisme » fut l'âge ingrat de la peinture flamande. Mais elle en sortira enfin; à force d'étudier Michel-Ange, Raphaël, Corrège et Titien, les peintres d'Anvers finiront un jour par jouer comme des Italiens avec la figure humaine et alors éclora l'œuvre pro-

digieuse de Rubens en qui se sont unis les génies des deux races.

Breughel le Vieux. ~ Cependant, en face de ces italianisants, dont les prétentieuses académies nous ennuient, quelques petits maîtres restaient fidèles au réalisme traditionnel des Flandres. Jérôme Bosch combine des animaux monstrueux en diableries de cauchemar. Breughel le Vieux est un des portraitistes les plus fidèles de la vie rustique flamande, les fêtes de la table, les sports de l'hiver, les atrocités de la guerre, et il est aussi savoureux par son humour que par la finesse de sa couleur. Il est l'ancêtre d'une nombreuse dynastie de peintres. Il est le premier dans un genre qui fera fortune en Flandre et en Hollande, la paysannerie, le paysan dans sa chaumière ou dans son champ. Les « romanistes » eux-mêmes ne reniaient jamais leurs origines au point de ne pas retrouver leurs qualités devant le modèle. Ils ont été souvent d'excellents portraitistes. L'un d'entre eux, Antonio Moro, est un des meilleurs témoins de l'histoire du temps, car il en a peint les premiers rôles en Flandre, en Angleterre et en Espagne. Dès lors, les peintres néerlandais sont grands voyageurs et on les rencontre dans toutes les écoles et toutes les cours de l'Europe.

L'Espagne. ~ En Espagne aussi, la Renaissance du XVIe siècle transforma les styles dans l'architecture et les arts figurés. Dans l'architecture, le style *plateresque* (de *platero*, orfèvre) couvrit les façades des églises et des palais d'une ornementation fleurie où les motifs d'origine italienne remplacent les nervures du flamboyant. Puis ce style fleuri s'assagit pour faire place à la noblesse froide et compassée de

l'Escurial. Dans la sculpture, les beaux athlètes italiens prirent la place des images aux draperies redondantes et aux plis multipliés ; mais le réalisme espagnol conserva son goût pour les sculptures peintes, et des plaies du Christ on continua de voir couler le sang rouge. Les peintres espagnols suivirent la même évolution que les maîtres flamands dont ils étaient parfois les élèves ; ils allèrent de la manière éclatante et minutieuse des « primitifs » à l'imitation de Michel-Ange ou de Corrège. Toutes es écoles d'Europe ont passé par ce stage de « romanisme ».



CHAPITRE V

LA RENAISSANCE EN FRANCE

DU CHATEAU FORT AU CHATEAU RENAISSANCE. L'INFLUENCE ITALIENNE. || GOUJON, PILON. L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU || LES CLOUET.

Du gothique au classique. ⌔ En France, la Renaissance est particulièrement intéressante à observer, car notre pays qui fut le berceau de l'art gothique sera, au XVIIe siècle, le centre le plus actif de l'art classique. Comment la France des cathédrales et des châteaux forts est-elle devenue la France du Louvre et de Versailles? Un art a remplacé l'autre comme Louis XIV a succédé à saint Louis. Deux grandes causes sont à l'origine de cette révolution.

Les châteaux de la Renaissance. ⌔ La première est politique. La royauté, pour faire l'unité française, a dû briser la féodalité, et l'art qui tenait à cette forme de civilisation a disparu. L'architecture féodale, à la fin du XVe siècle, n'avait plus raison d'être quand le roi pouvait canonner les châteaux forts. Ils cessèrent donc d'être des forteresses pour devenir des palais de plaisance. Ils conservèrent leurs tours, leurs créneaux, leurs mâchicoulis, parce qu'on s'était habitué à cette architecture pittoresque, mais tout ce qui était organe de défense

devint motif d'agrément. Les murs épais s'ouvrirent de larges fenêtres. Les châteaux descendirent de leurs sommets difficiles dans la plaine, au bord d'une eau lente qui réfléchissait leurs tourelles. Et comme, chassée par l'invasion anglaise vers le centre de la France, la monarchie s'était acclimatée dans les aimables paysages de la vallée de la Loire, c'est là que la noblesse et la riche bourgeoisie firent aménager leurs demeures à la mode nouvelle. Blois, Chaumont, Amboise, Chenonceaux, Azay-le-Rideau, Chambord, et combien d'autres châteaux, expriment l'allégresse d'une société libérée, qui jouit de la nature, ivre de lumière, à la sortie de la prison féodale. Mais c'est encore un monde médiéval qui fait de sa forteresse un palais enchanté.

L'influence italienne. ⌯ Bientôt cette société fit le voyage d'Italie, et alors commença une seconde Renaissance, à l'imitation de Rome et de Florence. Nos architectes bâtirent des palais réguliers comme le Louvre de Pierre Lescot et les Tuileries de Philibert Delorme, où les ordres antiques, finement travaillés, encadrent les baies des façades et superposent le dorique, l'ionique et le corinthien. Cette décoration remplace, sur les hôtels et les palais, les nervures des façades gothiques. Ces demeures, à corps de logis quadrangulaires, évinceront peu à peu les vieux châteaux à la française où les tours rappelaient les guerres féodales et les donjons la puissance du seigneur. Le roi de France donne l'exemple et le Louvre de François Ier se construit sur les ruines du vieux Louvre de Charles V. Cette architecture raconte l'histoire de France.

La sculpture. ⌯ La France est un pays de sculp-

teurs. Les tailleurs d'images ou « imagiers » parcouraient le royaume pour sculpter des Vierges, des « sépulcres » et des tombeaux; certaines provinces ont donné naissance à une population de statues qui se présentent à nous comme des portraits véridiques des hommes de Bourgogne, de Champagne ou de Touraine. Le naturalisme parfois brutal du xve siècle s'atténue et tend vers la beauté ; les dernières Vierges du Moyen Age sont des jeunes filles gracieuses et ingénues. Quand l'élégance raffinée des déesses d'Italie leur fut révélée, les sculpteurs s'empressèrent de l'imiter. Michel Colombe, le Tourangeau, est encore de sa province ; mais Dominique le Florentin, en Champagne, et même Ligier Richier, en Lorraine, sont déjà des élèves de l'Italie. La monarchie, qui concentre auprès d'elle, pour son service, les ressources artistiques du royaume, ne pouvait manquer de hâter la disparition des styles provinciaux au profit d'un style uniforme qui devait nécessairement, à cette date, nous conduire en Italie.

Les Italiens à Fontainebleau. Nos rois appelaient à leur cour des artistes d'outre-monts; il vint plus de peintres que de sculpteurs. Mais les peintres dits de l'école de Fontainebleau, comme Rosso et Primatice, ont exercé plus d'influence sur nos sculpteurs que sur nos peintres, car nous avions des sculpteurs et nous n'avions guère de peintres.

Jean Goujon. Germain Pilon. Jean Goujon est un décorateur exquis ; il a sculpté dans le marbre des nymphes longues et souples comme celles de Primatice. Ces figures qui, chez l'Italien, ressentent la fatigue d'une existence déjà longue,

retrouvent fraîcheur et jeunesse chez le sculpteur français. Germain Pilon allie le robuste naturalisme de nos vieux imagiers à l'élégance nerveuse d'un bon élève des Florentins. Ses portraits sont des chefs-d'œuvre de vie et ses tombeaux sont parmi les plus beaux monuments décoratifs de l'art classique. En pleine Renaissance et jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, la mode ne s'est pas interrompue des magnifiques tombeaux réservés aux rois et aux grands. Mais ils ont changé de signification. Au XVe siècle, ils étaient encore des sarcophages sur lesquels dormait un « gisant », autour duquel priaient des « pleurants ». Et maintenant le gisant se tient à genoux et ses « vertus », belles comme des divinités païennes, se dressent autour de lui comme pour défendre sa mémoire. L'art funéraire n'est plus une prière, mais un éloge funèbre, avant d'être un éloge profane.

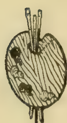
L'école de Fontainebleau. ⁓ L'art gothique avait tué la peinture murale. Les châteaux forts préféraient à la fresque la tapisserie qui meuble et qui tient chaud. La mode des palais à l'italienne appela celle de la peinture murale. Et comme la main-d'œuvre française manquait, François Ier et Henri II installèrent à Fontainebleau des artistes italiens, Rosso et Primatice. Ils formèrent des élèves auxquels ils enseignèrent l'art d'agiter de belles nudités et de nobles draperies; mais parmi ces élèves même, il y eut plus de Flamands que de Français. L'école de Fontainebleau vivra et végétera jusque sous Louis XIII.

Les Clouet. ⁓ La mode des portraits régnait à la cour élégante et galante des Valois. Ce sont les

Clouet qui, venus de Flandre, ont formé cette école de portraitistes précieux auxquels nous devons les petites effigies des fils de Catherine de Médicis, de leurs courtisans et des dames de la cour ; et nous nous étonnons que ces hommes qui firent les rudes guerres de religion aient tous été des freluquets musqués. L'art des Clouet, qui est charmant, est-il à la taille de ses modèles?

L'école de peinture française n'est pas née encore. Les vrais peintres de France étaient alors ces derniers verriers qui achevaient de perdre leur art dans une rivalité impossible avec la grande peinture italienne.





CINQUIÈME PARTIE
L'ÉPOQUE CLASSIQUE

CHAPITRE PREMIER
L'ITALIE

LA PROPAGATION DE LA « RENAISSANCE » EN EUROPE. L'ARCHITECTURE « JÉSUITE ». || L'ÉCOLE BOLONAISE.

Rôle *de l'Italie et des Flamands.* ↭ Au commencement du XVII[e] siècle, l'art classique parti de l'Italie avait conquis l'Europe. Cependant l'uniformité des principes n'avait point enlevé aux nations leur accent local ; de grands pays, l'Espagne, la Hollande, la France, l'Angleterre, accentuaient leur personnalité politique ; ils dégagèrent de la langue artistique moderne des dialectes distincts. Mais, chose curieuse, deux pays qui avaient particulièrement travaillé à constituer cette langue, l'Italie et les Flandres, n'étaient pas parvenus à l'unité et à l'indépendance ; cette faiblesse politique était la rançon de la prospérité municipale qui avait développé leur activité artistique. Les provinces les plus riches en sculpteurs et en peintres n'étaient pas des patries jalouses et fermées ; l'Italie restait ouverte aux apprentis de tous les pays, et la Flandre

répandait hors de ses frontières le trop-plein de ses ateliers. Au commencement du XVIIe siècle, on trouve des Flamands sur toutes les routes, et sur les routes d'Italie on rencontre des artistes de tous les pays d'Europe. Les Flamands apportent avec eux leur naturalisme héréditaire et l'Italie enseigne la beauté idéale de ses antiques et de Raphaël.

L'Italie du XVIIe siècle conservait le prestige conquis pendant la Renaissance. Ses artsites tiraient une grande autorité de l'admiration que l'on adressait aux maîtres du XVIe siècle ou même aux monuments de l'antiquité. Et d'ailleurs, à défaut de génie, ces artistes avaient de la science ; ils pouvaient donner ce qu'on attendait d'eux, un enseignement. Ils ont formé trois grandes écoles nationales, celles d'Espagne, de Flandre et de France.

L'architecture « jésuite » et le style baroque. L'architecture religieuse est dérivée de l'immense Saint-Pierre de Bramante et de Michel-Ange. Autour de la coupole géante, les coupoles se multiplient dans la ville pontificale et se répandent dans la chrétienté. Elles surmontent des nefs richement parées et qui adoptent des ordres antiques tout ce qu'une basilique moderne en peut accepter. On appelle jésuite ce style et, comme l'enseignement de la compagnie illustre, cette architecture tente une conciliation de l'art antique et de la pensée chrétienne. Le plus grand artiste de cette époque fut le cavalier Bernin, architecte et sculpteur ; c'est à lui qu'on doit la Rome moderne, ses fontaines à tritons, ses statues agitées et son immense colonnade de la place Saint-Pierre. Il est un admirable continuateur de Michel-Ange, chez lequel le génie impérieux, indomptable du maître a fait place à

une étourdissante virtuosité. La fantaisie exubérante de la décoration romaine s'est répandue dans toute l'Europe. On appelle ce style baroque, du nom de *baroque* (nom portugais qui désigne les perles irrégulières) ; et de baroque dérivera rocaille et rococo.

L'école bolonaise. ⟡ Lorsque les élèves directs de Raphaël et de Michel-Ange, comme Jules Romain et Daniel de Volterre, eurent disparu, la peinture italienne resta un temps sans chef et sans doctrine. Allait-elle se contenter de répéter ce qu'elle avait appris? Une école qui n'invente plus est une école qui meurt. C'est alors que, à Bologne, dans une ville qui n'avait point encore été une capitale artistique, les trois Carrache, Louis, Augustin et Annibal, créèrent un enseignement d'une nouveauté relative et qui empruntait au passé ce qu'il avait de plus admirable pour en composer une peinture inédite ; on remettait au pressoir les anciennes vendanges. Les paysages et les chairs de Titien, les éclairages de Corrège, les musculatures de Michel-Ange, les attitudes et les compositions de Raphaël et enfin la pureté des formes antiques... on trouve tous ces souvenirs dans les «saintetés» et les « mythologies » de l'éclectisme bolonais. Un caractère domine : la peinture est devenue sombre; pour rendre le modelé plus solide, les ombres opaques s'opposent à des clartés rares. Les meilleurs élèves des Carraches sont Le Guide, Dominiquin, l'Albane, Guerchin. Mais ce dernier est déjà influencé par le farouche Michel-Ange de Caravage, théoricien et praticien du pur naturalisme. Caravage est un maître vigoureux qui peint d'après nature et sacrifie la noblesse du style à la vérité brutale. C'est un beau peintre qui partageait

avec le Guide la faveur de la jeunesse. Beaucoup oscillaient de la correction un peu froide du Bolonais à l'énergie brutale du naturaliste. Ces peintres innombrables nous intéressent peu aujourd'hui ; ils ont rempli les galeries du XVIIe siècle ; ils ont formé les grandes écoles nationales d'Europe ; ils ont beaucoup perdu dans la faveur des amateurs ; leur importance historique n'en reste pas moins considérable.

Le style jésuite, le rococo, l'éclectisme bolonais et le naturalisme de Caravage sont les derniers fruits de la Renaissance italienne, les dernières inventions qu'elle ait offertes à l'Europe. L'âme qui vivifie les styles est passée en d'autres pays et quelquefois les artistes de la péninsule ont suivi, apportant dans les différentes cours leur incomparable virtuosité.



CHAPITRE II

L'ESPAGNE

LES PEINTRES ESPAGNOLS SE DÉGAGENT DE L'INFLUENCE ITALIENNE. || GRECO. || RIBERA, ZURBARAN. || VELAZQUEZ. || MURILLO.

DANS la première moitié du XVIIe siècle, l'école espagnole de peinture fut d'une vigueur et d'une fécondité étonnantes. Jusqu'à ce jour, l'Espagne avait vécu surtout de ce que lui envoyèrent successivement Rome, l'Afrique, la France, les Flandres et l'Italie. Mais les arbres transplantés dans la péninsule donnent toujours des fruits d'une forte saveur locale. Au moment où déclinait la puissance politique, le catholicisme et la monarchie se reconnurent dans une peinture d'un tel accent de sincérité, qu'elle est, de toutes les anciennes écoles, celle qui a le moins vieilli.

Greco. ~ Charles-Quint avait ravi l'Italie à François Ier ; il avait acheté Titien et conquis le royaume de Naples. C'est de Naples et de Venise que l'Espagne apprit, au commencement du XVIIe siècle, la peinture moderne. Greco vint de Venise et Ribera envoyait de Naples ses tableaux. Greco était un Byzantin qui traversa l'atelier de Tintoret avant de venir se fixer en Espagne. Il apportait d'Orient le

souvenir des visages ascétiques, des formes émaciées et des colorations terreuses ; d'Italie les couleurs aiguës qu'il va bientôt effacer ou salir sous ses ombres de charbon et ses lumières de craie, et les longues figures qu'il va étirer et tordre au gré de ses visions fiévreuses ; il est venu dans le pays de Don Quichotte et de sainte Thérèse se fixer sur le rocher de Tolède, et de son œuvre forcenée il émane une saveur violente, comme de ces arbustes maladifs et rabougris qui surgissent d'un sol âpre et brûlé, vivent du roc, respirent la poussière et distillent un parfum d'épice et de miel. Nos contemporains ont reconnu dans Greco le grand ancêtre qui a joué avant eux des couleurs et des formes sans souci de la santé et de la vérité.

Ribera. Zurbaran. Ribera est, au contraire, un naturaliste franc comme son maître Caravage ; avec des contrastes violents d'ombre et de clarté, il donne à ses figures un relief sculptural et il nous fait croire que sa couleur est vraiment de la chair, le derme crevassé d'un vieux mendiant ou le corps tendre et lumineux de l'Enfant Jésus. Il atteint aux pôles extrêmes de la sensibilité, le suave et l'atroce, la torture et l'extase. Ses martyres sont des scènes de boucherie humaine que traversent parfois des visages frais et radieux de jeunes vierges. Zurbaran, qui n'est point allé en Italie, a pourtant appris le naturalisme napolitain devant les tableaux de Ribera. Il fut le peintre de la vie monastique ; son œuvre a l'austérité grise de la bure et de la cellule ; mais la douceur ombrienne fait place à une dévotion farouche, et le saint François qui chantait sous le soleil d'Assise la lumière et la joie est maintenant dans la nuit de sa prison, comme un maudit

tenaillé par la terreur d'être damné. Les moines de Herrera le Vieux, peints avec une brutalité sauvage, expriment l'extase avec des visages de haine.

Velazquez. ◇ C'est à Velazquez qu'il fut donné de créer l'œuvre incomparable qui égale l'école espagnole aux plus belles. Son habileté fut exclusivement au service du roi Philippe IV ; il l'a peint bien des fois, à pied ou à cheval, ainsi que les deux reines, les infants, les infantes et leur ménines, les ministres et les fous. Il fut, avant tout, un portraitiste et ses groupements de buveurs ou de forgerons, de guerriers ou de fileuses sont aussi composés de portraits. Ils vivent et respirent dans l'atmosphère morose de l'Alcazar ou de l'Escurial. Il couvre ses grandes toiles d'une couleur légère, conduite par un pinceau souple, sinueux, d'une hardiesse élégante et dont la virtuosité semble du laisser-aller. Ses chefs-d'œuvre les plus achevés ont la verve d'une esquisse. Sa couleur délaisse les harmonies dorées pour des tons gris argenté, relevés de noir, de blanc, de rose. Jamais on n'a mieux rendu le sang pâle sous le teint frêle d'une chair blonde ni les sombres reflets d'une croupe frémissante. Cette matière légère a conservé ce privilège unique dans l'histoire de la peinture d'échapper à la patine du temps ; les tableaux de Velazquez ont la fraîcheur du neuf ; la touche visible et comme humide encore nous fait croire que nous assistons au travail du peintre. Aussi ces gens de la famille et de la cour de Philippe IV, si loin pourtant de nous par leur visage fermé, leur morne rigidité de mannequins ou de poupées, sont-ils, parmi tant de figures de musées qui nous regardent du haut de leurs cadres, les êtres les plus vivants et les plus vrais, car ils respirent la

même atmosphère que nous ; la toile qui les porte ne met pas une cloison entre leur milieu et notre salle ; il n'y a chez Velazquez que le plus aisé de tous les peintres, et le tour de force de cette peinture est qu'elle se fasse oublier et semble être de la vie.

Murillo. ⌒ Murillo a vieilli davantage et il est moins personnel. Il a peint aussi quelques types pittoresques de la canaille madrilène ; mais il est surtout le peintre langoureux des extases et des visions célestes. Sa Vierge est une brune et souriante Sévillanne d'où rayonne un halo d'or mêlé de roses chérubins. Mais cette lumière céleste tombant sur terre y sculpte des objets matériels avec des ombres opaques. Il mêle adroitement la nature et le miracle et ce mysticisme mêlé de matérialisme explique bien sa popularité. Il est peut-être celui qui a le mieux réussi ce « merveilleux chrétien » qui fut une des inventions de l'art jésuite.

La peinture espagnole avait survécu un demi-siècle à la puissance politique de l'Espagne. Elle s'éteignit, à son tour, durant la lente agonie de Charles II ; et quand des Bourbons vinrent régner à Madrid, au commencement du siècle suivant, ils apportèrent avec eux des peintres de France. Ce sont des élèves de Rigaud qui prirent la succession des élèves de Velazquez.



CHAPITRE III

LA FLANDRE

RUBENS CRÉE UN NOUVEAU STYLE FLAMAND. L'ATELIER DE RUBENS. || VAN DYCK. || JORDAENS, TÉNIERS.

R*UBENS*. ⁓ La Flandre doit à un homme de remplir encore une fois, au XVIIe siècle, un des plus beaux chapitres de l'histoire. Rubens est presque à lui seul toute une école, l'école anversoise ; cette terre fertile en peintres ramasse toute sa sève pour en nourrir cette fleur dernière, la plus brillante du génie flamand. Il possède mieux qu'aucun de sa race ce don de la couleur vraie et éclatante, cet art de nous éblouir avec des images exactes. Il a passé dix ans en Italie, pendant lesquels il s'est assimilé le meilleur de la Renaissance : les harmonies ardentes de Venise, la tendre volupté de Corrège, l'énergie forcenée de Michel-Ange. Il porte en se jouant ce riche héritage, et toute cette science si lourde aux épaules des Bolonais. Son œuvre est un jaillissement aisé, abondant ; il crée un univers où les hommes et les choses et même les martyrs et leurs bourreaux manifestent une sorte de joie de vivre ; c'est sa joie de peindre qui éclate dans les pires tragédies. Son Olympe n'est pas habité par de pâles figures de marbre, mais par des athlètes sanguins et des

blondes aux chairs opulentes et nacrées. Dans les scènes de la Passion et de martyres, on entend des cris et des sanglots. Il a mis dans son art ses amitiés et ses amours, ses deux femmes, Isabelle et Hélène, et ses enfants ; il est mort en pleine activité et ses derniers tableaux sont les plus frais, les plus ardents et les plus jeunes.

L'atelier Rubens. Van Dyck. ⌔ Cette œuvre — un des miracles de la nature — n'est pas celle d'un homme, mais d'un atelier nombreux, admirablement discipliné. Sa pensée dirige toutes les mains, son génie anime tous ces élèves qui sont des maîtres. Snyders, Fyt peignaient les animaux, Van Thulden les paysages... Mais parmi ces excellents praticiens, on vit passer la figure indolente d'un des plus beaux séducteurs de la peinture, Van Dyck, qui déserta bientôt Anvers pour habiter la cour de Charles Ier d'Angleterre ; alors il prêta aux effigies royales la brillante palette anversoise qu'affinaient l'élégance de ses modèles aristocratiques et la distinction tendre et frêle de son propre génie.

Jordaëns. ⌔ Au contraire Jordaëns, fidèle à Anvers, y chantait à pleine voix la joie des beuveries et des ripailles. Bien qu'il n'ait pas traversé l'atelier de Rubens, il en reçut la lumière et la chaleur. Mais Rubens allège les pires vulgarités de son puissant lyrisme ; Jordaëns se complaît à ce lourd matérialisme qui fait si bien valoir les beaux exécutants. Les hommes de métier n'ont qu'admiration pour ce Rabelais copieux de la peinture.

Téniers. ⌔ Rubens aimait le jeune Téniers et lui avait donné de bons conseils. Mais ce peintre a

renoncé à l'ampleur décorative et oratoire pour revenir aux tableautins, à la manière de Breughel, et il en a repris les motifs, des diableries et des paysanneries. C'est un bourgeois de cour qui s'amuse finement à détailler l'allure grotesque de ses magots et qui met de l'esprit dans toutes les touches de son pinceau pointu.

Influence de Rubens. ↜ Il est le dernier de l'illustre famille flamande. Cette école survécut à peine à Rubens. Et pourtant, la race n'était point épuisée ; mais beaucoup, en émigrant, allaient servir la gloire d'écoles étrangères. Ils ont créé l'école anglaise de peinture ; ils ont transformé celle de France. Watteau n'était pas très loin de Téniers quand il partit de Valenciennes. La lumière de Rubens illumine la peinture du XVIIIe siècle.



CHAPITRE IV

LA HOLLANDE

LE NATURALISME HOLLANDAIS. || PORTRAITISTES. HALS. || PAYSAGISTES, RUYSDAEL, HOBBEMA, POTTER, PEINTRES D'INTÉRIEUR, TERBURG, METSU, PIETER DE HOOCH, VER MEER DE DELFT. || REMBRANDT EST A PART, ISOLÉ PAR SON GÉNIE.

LE *naturalisme hollandais.* Au commencement du XVII[e] siècle, les provinces hollandaises, déjà séparées des Flandres par la différence de religion, conquirent leur indépendance. Les Provinces Unies du Nord, restées calvinistes, se détachèrent des Flandres catholiques et espagnoles. Cette scission politique coupa l'ancienne école néerlandaise; Rubens et Rembrandt, bien que descendants des mêmes ancêtres, s'opposent comme le jour et la nuit.

Le calvinisme interdisait aux Hollandais la peinture d'Église; les circonstances politiques empêchèrent pour longtemps le traditionnel pèlerinage en Italie. Seule de toutes les nations d'Europe, la Hollande se mettait à l'écart du foyer classique et s'isolait dans ses brumes. Plus d'Évangile ni d'Olympe, c'est leur pain quotidien qu'on retirait aux peintres. Mais ils tenaient trop profondément à la civilisation hollandaise pour en mourir. Coupés de leurs relations avec l'étranger, ils remontèrent

vers leur origine et retrouvérent leur naturalisme natif. Au temps des Van Eyck, la peinture était déjà le miroir de la vie ; il n'y a que bien peu à changer pour tirer de certains thèmes religieux un portrait de la Hollande. Si, dans l'Annonciation, l'Ange disparaît, il reste un tableau d'intérieur, une intimité ; de la Fuite en Égypte, il est facile d'extraire un paysage pur. Déjà chez Breughel le Vieux on ne songeait pas toujours à remarquer que ses assemblées de villageois enfermaient un dénombrement à Bethléem ou même une montée au Calvaire. La peinture hollandaise est assez avancée dans l'art de copier la nature pour se passer de tout autre prétexte.

Deux générations ont donc renoncé à tout effort d'imagination pour se contenter de peindre ce qu'ils avaient sous les yeux. La visite d'un musée hollandais continue étrangement et résume une promenade à travers le pays. En nul autre temps, l'art n'a été à ce point une image de la nature et de la société. Aussi n'en est-il pas qui soit plus facile à comprendre.

Les portraitistes. Frans Hals. Nous reconnaissons les bourgeois de Hollande dans les sages portraits de Miereveit, comme dans la verve étincelante de Frans Hals. Ce peintre de Harlem est un des maîtres les plus doués qui aient jamais manié la brosse. Par sa vivacité amusée, il donne de l'esprit et de l'attrait à ce qui, chez d'autres, est un peu morne : les détails du costume, les accessoires d'un festin. Les visages ont l'animation de la vie et le pinceau alerte esquisse volontiers un rire instantané. Au musée de Harlem se conserve un ensemble de portraits de confréries qui nous font suivre l'ar-

tiste dans toute sa carrière, depuis les débuts un peu sages jusqu'aux témérités de la fin et qui tous donnent d'excellentes leçons de peinture. Van der Helst, qui fut un portraitiste exact et appliqué, plut beaucoup à ses modèles, mais nous amuse beaucoup moins.

Les paysagistes. ∽ Nous reconnaissons partout dans les musées les paysages de Hollande, la plaine plate et l'horizon bas, le ciel immense où montent les nuées grises, le fleuve ou la mer qui portent les lourdes barques aux larges voiles. Salomon Ruysdaël et J. Van Goyen ont peint ce paysage d'eau, de boue et de vapeur, avec une couleur pâle qui est de la terre et de la brume et sur l'eau lourde des estuaires surgissent des rives molles et des villes confuses. Jacob Ruysdaël a été le paysagiste de Harlem, mais il lui fallait une nature plus tourmentée ; il a peint les assauts furieux de la tempête sur les digues, les chemins jaunis par une pauvre lumière, les vieux chênes rompus par l'orage, et même il est allé voir en Scandinavie des sites sauvages, les cascades écumantes sous les sapins noirs. Parmi ces paisibles, Ruysdaël a déjà l'âme orageuse d'un romantique. Parmi ces copistes, il est un rêveur qui compose. Son paysage triste et solitaire est moins à l'image de la Hollande qu'à celle de son propre génie.

Au contraire, Hobbema a vu la nature riante et hospitalière telle que l'a faite le travail de l'homme. Van der Neer a toujours peint le même site, thème constant aux variations des heures et des saisons. Paul Potter a été un animalier attentif, et son taureau de La Haye reste dans la mémoire, et tient sa place dans l'histoire, comme un portrait d'illustre

personnage. Les animaux de Cuyp, ruminants et chevaux, reçoivent une belle lumière dorée.

Fermes et tabagies. ∽ Et maintenant entrons dans les villages et dans les villes. Van Ostade est un bourgeois qui peint la vie rustique, d'un pinceau appliqué et qui s'amuse. Ses paysans ont la gaieté de bon aloi d'honnêtes cultivateurs. Mais ceux de Brauwer sont des mauvais sujets qui passent leur temps à jouer aux cartes en des tabagies enfumées et qui se cassent les pots sur la tête quand ils les ont vidés. Jean Steen, qui a moins de verve dans le pinceau que dans l'esprit, mêle des moralités narquoises à ses turbulentes beuveries.

Intérieurs bourgeois. ∽ A la suite de Terburg et de Metsu, nous sommes admis dans la bourgeoisie cossue et les intérieurs luxueux. On s'y agite peu. Les dames portent de belles robes de soie ; elles lisent des lettres, font de la musique, reçoivent des cavaliers et toutes ces images sont d'un métier si habile et si discret que l'on oublie le peintre pour ne s'intéresser qu'à ses modèles. Chez Pierre de Hooch, une admirable lumière dorée joue sur les meubles, éclaire les arrière-cours ; un beau peintre, même quand il ne songe qu'à « faire ressemblant », reste un poète en prose. Cette poésie est plus sensible encore dans la lumière argentée qui se pose si paisible sur les figures et sur les murs, dans les rares tableaux de Ver Meer de Delft.

La peinture hollandaise est morte de ses vertus ; elle s'est endormie sur sa tâche trop minutieuse ; déjà, chez Gérard Dou, la couleur est vernissée; chez

Mieris et Netscher, elle est d'une froideur ennuyeuse. Berckheyde est un bon paysagiste des rues, qui compte les pavés de la chaussée et les briques des façades. Les marines de Van de Velde ont créé un genre : le vaisseau de haut bord dressé sur l'eau plate. Ces Hollandais n'ont rien oublié, dans la basse-cour, comme sur la table de l'office ; ils ont tout peint, avec la même conscience scrupuleuse et jusqu'aux mouches qui mangent les fruits. Cette admirable école n'a pas survécu au XVIIe siècle ; les Hollandais se sont lassés ; un naturalisme aussi absolu est limité par son modèle même. Mais, avant de mourir, la Hollande a donné Rembrandt qui est un des plus profonds poètes de la peinture ; et comme avec la réalité il faisait du rêve, ses compatriotes ne se sont pas reconnus dans sa peinture ; Rembrandt a vécu la plus belle partie de son œuvre hors de son pays et de son temps.

Rembrandt. — Pourtant il est bien un naturaliste, lui aussi, et sa peinture est à base de portrait. Durant sa longue carrière, il a toujours peint avec un modèle sous les yeux, ses amis, ses deux femmes successives, lui-même. Mais ses portraits dépassent la simple ressemblance physique ; la peinture y atteint au plus profond de la vie morale. Dans ses portraits de confréries, médecins, arquebusiers, drapiers, il a fait sentir une âme collective et animé plusieurs êtres d'un même sentiment. Le personnage principal, dans son œuvre, est la lumière, non pas la clarté pure qui détaille les formes, mais le pauvre rayon qui tombe dans une ombre humide et confuse qui le noie et l'éteint. Ce drame du jour absorbé par la nuit a déjà une valeur pathétique qui pénètre d'émotion les images les plus simples. Bientôt cette

lumière ne semble pas éclairer les choses, mais en émaner, et cette phosphorescence, autour des visages, paraît être le rayonnement de l'âme. Ses admirables eaux-fortes traduisent ces effets aussi bien que sa peinture. Son imagination transforme le réel ; les longues barbes et les souquenilles qu'il voit dans le quartier juif d'Amsterdam lui servent pour évoquer les patriarches et quelques accessoires de brocanteurs suffisent à l'emporter dans un Orient immense et lointain. Étonnante transfiguration qui nous fait reconnaître le vrai et croire au fantastique. Cette imagination se nourrit d'un livre unique : la Bible. Cette Bible de Rembrandt est l'œuvre la plus riche d'humanité qui soit sortie des mains de l'homme ; ces images qui sont de la vie et du rêve nous font mieux entendre ces paroles qui nous parviennent des origines mêmes du monde.

Dans la dernière partie de sa vie, Rembrandt s'était tellement isolé en lui-même qu'il en vint à oublier ses origines hollandaises. Tandis que les petits maîtres perdent leurs meilleures qualités dans une application impersonnelle, Rembrandt devient de plus en plus hardi ; bien qu'il n'ait jamais été un virtuose de la brosse, comme Frans Hals, il peint avec une vivacité brutale, comme s'il se battait contre sa toile et domptait une matière rétive ; et cette bataille du pinceau qui court et glisse ou s'englue dans la pâte ajoute au pathétique de cette œuvre ; le génie du vieillard se trouvait à l'étroit dans les limites de la peinture.

L'action de Rembrandt n'est pas enfermée dans une école. Il a eu des élèves, Bol, Flinck : de pauvres reflets ; ils n'ont pu dérober une étincelle de la sombre fournaise. Les hommes de son pays et de

son temps ne pouvaient pas savoir combien il les dominait. En le considérant de plus loin, nous savons maintenant qu'il a donné à l'humanité un champ nouveau de rêverie.



CHAPITRE V

LA FRANCE AU XVIIe SIÈCLE

L'ART SOUS LOUIS XIII. || ÉGLISES ET HÔTELS. LA PEINTURE, POUSSIN, CLAUDE LORRAIN. || L'ART SOUS LOUIS XIV. || VERSAILLES, LE BRUN.

ÉCLIPSE *de l'art monarchique.* ◇ Depuis François Ier, l'art français est étroitement associé au sort de la monarchie. Quand elle est forte, un style national se constitue au-dessus des diversités régionales ; quand le pouvoir central fléchit, l'« école française » se disperse. Les troubles civils avaient arrêté les grandes entreprises de la Renaissance ; le bref gouvernement de Henri IV n'eut pas le temps de reprendre tous les grands projets, et celui de Richelieu fut occupé d'autres soucis. Durant la première moitié du XVIIe siècle, l'art français ne reçoit plus son impulsion d'en haut ; il est traversé par les grands courants qui refont la géographie morale de l'Europe.

Renaissance religieuse. ◇ Les ordres religieux raffermissent le catholicisme. C'est alors que furent construites la plupart des églises modernes de Paris et que l'on vit se dresser les coupoles du Val-de-Grâce, de la Sorbonne, puis celle des Invalides. Cette dernière génération d'églises, petites-filles de

Saint-Pierre de Rome, correspond à une nouvelle forme de la foi : le catholicisme philosophique, en face du christianisme médiéval, celui des ogives et des flèches. Elles abritent de pieux tombeaux où l'on retrouve l'honnête naturalisme de nos sculpteurs et des tableaux de « saintetés » où l'on reconnaît surtout l'enseignement des maîtres bolonais.

Apparition de l'art bourgeois. ◇ La bourgeoisie riche s'installe en des hôtels où les habitudes de chez nous se concilient avec les modes italiennes; la monarchie est naturellement en tête de ce mouvement, avec son Luxembourg et son Louvre. Les châteaux à tourelles, de souvenir féodal, font place à des hôtels de style urbain. Ces hôtels se parent de sculptures à la manière nouvelle et de peintures mythologiques.

Les peintres flamands. ◇ Les artistes flamands qui traversent l'Europe peignent pour les églises et les galeries. Rubens est venu décorer le Luxembourg de Marie de Médicis. Pourbus, de Bruges, et Philippe de Champaigne, de Bruxelles, ont été des portraitistes fort employés à la cour et à la ville. Bien que férus d'Italie, beaucoup de ces maîtres conservaient leur robuste naturalisme. Chez nous aussi, des peintres, comme les Le Nain, donnaient des images véridiques du paysan au temps de la Fronde ; leur couleur triste traduit la résignation de la pauvreté. Le graveur Abraham Bosse fait vivre la bourgeoisie parisienne, au temps des précieuses. Callot est un fantaisiste qui a gravé des scènes d'histoire et s'est amusé des bouffonneries des pitres italiens.

L'atelier Vouet. ⇔ Cependant le premier maître de l'école était Simon Vouet, un décorateur facile, rompu à quelques-unes des habiletés de la peinture vénitienne ou bolonaise. De son atelier sont sortis les principaux maîtres de notre école. La plupart achevaient leur éducation à Rome. Le Sueur est le plus original. Sa mythologie est aimable et tendre ; sa peinture religieuse d'une sentimentalité rare à cette date ; il n'est point allé à Rome ; l'admiration de Raphaël est pourtant l'âme de son œuvre.

Poussin. ⇔ Parmi tous ces artistes entraînés dans le courant vers l'Italie, il en est un, Poussin, dans l'œuvre duquel l'esprit français s'est reconnu. Dans la formation de notre pensée classique, son importance est comparable à celle de ses deux contemporains Descartes et Corneille. Ses premiers tableaux étaient d'un virtuose dont la verve est allée s'atténuant pour céder à des qualités plus réfléchies. Quand il vint à Rome, il peignait comme les plus habiles. Il traduisait, en des compositions brillantes, les récits galants et spirituels de l'Arioste ou du cavalier Marin. Il admirait et pastichait les bacchanales de Titien. Mais, de plus en plus, il fit passer les préoccupations purement pittoresques après les soucis de vérité historique et psychologique. Alors, il enfermait sa « pensée » en de petits drames brefs, joués par des personnages de l'antiquité, et mettait autant de logique dans l'action que de rythme dans les attitudes, autant de vérité morale que d'harmonie plastique. A la fin de sa vie, Poussin, ayant perdu sa légèreté de main, sacrifiait de plus en plus les personnages pour ne montrer que la noble architecture des terrains et des nuages.

La nature qu'il peint conserve une atmosphère héroïque, une âme mythologique. C'est la nature enchantée des métamorphoses où de la vie mal éteinte palpite encore dans les fontaines, les arbres et les montagnes. Les classiques ont contemplé avec piété ces « paysages historiques ». Ils ont goûté, dans l'art de Poussin, une évocation de l'antiquité et une analyse morale. C'est en s'adressant à leur jugement qu'il leur a donné le goût de la peinture. Poussin, qui n'eut pas d'élève, est le maître de toute notre école classique.

Claude Lorrain. ⌔ En même temps que lui, vivait à Rome Claude Gellée, dit le Lorrain, qui fut le peintre du ciel italien. Avec des architectures, de la mer, quelques nuages légers, et le soleil, il a rendu l'immensité et donné l'impression de l'éblouissement.

L'art sous Louis XIV. Versailles. ⌔ Au milieu du XVIIe siècle, quand le jeune Louis XIV prit en main le gouvernement, secondé par de jeunes ministres, les artistes français furent appelés au service du roi. Louis XIV rêva d'abord d'un Louvre qui fût le plus beau palais du monde, puis il quitta Paris pour s'installer à Versailles. C'est à construire le château et son parc, c'est à le peupler de statues, à le décorer de peintures, à le meubler que s'employa l'art français, pendant vingt ans. Mansart fut l'architecte du château et Le Nôtre celui du parc ; Le Brun dirigeait les peintres des galeries, les sculpteurs et les habiles ouvriers qui fabriquaient les meubles à la manufacture des Gobelins. C'est un décorateur inépuisable auquel le règne du grand Roi doit beaucoup de sa magnificence. Le Flamand Van

der Meulen l'aidait dans les peintures de bataille. Dans les allées du parc, Girardon, Coyzevox et beaucoup d'autres habiles sculpteurs dressaient des divinités de marbre sur les murs de feuillage ou ils étendaient des nymphes de bronze sur les margelles des bassins. Puget envoya de son atelier de Toulon quelques groupes pathétiques où s'exprimait fortement son génie vigoureux et qui détonnaient un peu dans la majestueuse figuration de Versailles. Le palais est devenu le type de la demeure royale ; il a été imité par tous les princes qui ont voulu faire figure de monarques. Encore aujourd'hui, l'immense désert du parc et du château nous sert à mesurer la grandeur de Louis XIV.

Le Brun a régné moins longtemps que Louis XIV. Le style qu'il représente a duré moins que le grand Roi. A la fin du siècle, les peintres n'acceptaient plus son enseignement et les exemples de Poussin ; ils préféraient la peinture brillante de Rubens. Mignard, le rival de Le Brun, appartenait encore à l'influence bolonaise ; mais les grands portraitistes de la génération suivante, Rigaud, Largillière et Desportes, l'animalier, doivent le meilleur de leur manière à Van Dyck et aux élèves de Rubens. Les peintres français qui, jusqu'alors, recherchaient avant tout la noblesse de la forme et la vérité morale, demandent à la couleur des effets plus riches; c'est le XVIII[e] siècle qui s'annonce.

Le siècle de Louis XIV. Les artistes de Louis XIV, sous la direction de Le Brun et de Colbert, se sont trompés quand ils ont cru atteindre à la beauté parfaite et qu'ils ont voulu la définir et l'enseigner ; c'était vouloir arrêter le cours du temps. Mais leur immense effort n'a pas été perdu,

La brillante école qui va suivre doit ses solides qualités aux institutions de Colbert et de Le Brun. Ils ont mis l'art français au rang de la monarchie qu'il devait servir. C'est ainsi qu'il a pris la première place en Europe, et cette place, il l'a, depuis, toujours gardée.



CHAPITRE VI

LA FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

LE RÔLE DE PARIS. || LES STYLES LOUIS XV ET LOUIS XVI DANS L'ARCHITECTURE ET LE MOBILIER. || LA SCULPTURE DE BOUCHARDON A HOUDON. || LA PEINTURE ; WATTEAU, BOUCHER, LA TOUR, CHARDIN, GREUZE.

LE *public parisien.* ⁓ Bien qu'il en soit la suite naturelle, l'art français du XVIIIe siècle diffère beaucoup de l'art antérieur. Tandis que les artistes du temps de Louis XIV travaillaient pour le roi, les artistes, sous Louis XV, travaillent pour le « monde ». Or l'opinion du monde est plus tyrannique que le jugement du plus absolu des rois. En l'obligeant à s'occuper de sa personne, Louis XIV n'empêchait pas Le Brun de dessiner d'après l'antique ; le goût parisien du XVIIIe siècle était moins accommodant et il força les artistes à renoncer à leurs soucis archéologiques pour des curiosités plus modernes. Notre art n'est pas à l'image de notre société, comme il l'avait été en Hollande ; il n'en est pas le portrait matériel ; mais il en donne un portrait moral fort ressemblant. L'Olympe n'a pas été déserté ; il a été transporté à Paris, et les dieux antiques, en s'accommodant de l'élégance spirituelle et des préoccupations galantes de la société

moderne, ont permis aux artistes de rester de leur temps sans renoncer à l'héritage de la Renaissance.

Architecture et mobilier. ∽ Même l'architecture, qui pourtant ne peut pas s'assouplir à toutes les fantaisies de la mode, a reçu l'empreinte du goût mondain. Le grand artiste Gabriel a construit des palais, comme ceux de la place de la Concorde, qui reprennent les majestueuses colonnades de Perrault, mais son Petit Trianon affine gracieusement la noblesse de Mansart. En ce temps, les architectes mêlèrent à la régularité des ordres antiques les fantaisies de la rocaille. A l'intérieur, les appartements furent aménagés avec plus de confortable qu'autrefois, et dans le même palais de Versailles, les appartements de Louis XV et de Marie-Antoinette nous paraissent plus logeables que ceux de Louis XIV. Le XVIIIe a su, en toutes choses, assouplir à ses aises et commodités les principes les plus rigides.

Le « style Louis XV ». ∽ Ce siècle a multiplié les meubles, armoires, commodes, sièges de toute nature qui ont fixé pour longtemps les proportions du mobilier français. Les ébénistes et les ciseleurs du temps de la Régence, de Louis XV et de Louis XVI ont dessiné, sculpté et ciselé des meubles qui conservent en leurs formes élégantes un peu de l'âme spirituelle de ce temps. Ennuyés par les lignes droites de l'architecture, ils ont donné au cuivre et au bois des courbes d'une fantaisie exquise jusqu'au jour où, dans la seconde moitié du siècle, ils se sont lassés aussi des lignes courbes pour revenir aux lignes droites.

Le « style Louis XVI ». ∽ Ce fut la réaction du

« style Louis XVI » contre le « style Louis XV ». Mais les lignes ne se redressaient que pour montrer une élégance plus nette et dessiner des silhouettes plus nerveuses. Ces styles décoratifs du XVIIIe siècle sont une des plus précieuses inventions de l'art français et leur charme est encore assez vivant pour concurrencer les efforts de notre art contemporain.

Les sculpteurs. ↔ Les sculpteurs ont assoupli la pierre aux fantaisies de la « rocaille ». Les Lemoyne, les Coustou, les Caffieri ont creusé le marbre ou tordu la terre pour agiter les draperies et animer leur modelé. Bouchardon, d'une majesté plus tranquille, voulait conserver à la statuaire la grandeur antique ; il n'en a pas moins donné à son allégorie de la Ville de Paris, dans sa fontaine de la rue de Grenelle, une grâce toute moderne. Pigalle aussi voulait rester fidèle aux principes classiques et il sculptait un Voltaire tout nu ; mais dans ses monuments les plus emphatiques, comme le tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg, la pompe de l'allégorie ne lui fait jamais oublier le désir de plaire. Bien qu'il ait élevé une statue gigantesque de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg, Falconet reste pour nous le sculpteur des nymphes aux corps fluides, aux membres ronds, aux extrémités menues ; quelques-unes ont été reproduites en biscuit par la manufacture de Sèvres. Cette statuaire jolie se prêtait aisément à la réduction en précieux bibelots.

Houdon. ↔ A la fin du siècle, Clodion, dans ses terres cuites, apporte une sensualité spirituelle qui égale celle d'un Fragonard. Pajou a été le statuaire

de la grâce tendre et apaisée du siècle à son déclin. Mais Houdon surtout fut un admirable sculpteur, un modeleur qui captait la vie et la fixait, sans l'éteindre, en des formes d'une pureté impeccable. Dans la série de ses bustes survit la société de son temps ; galerie incomparable dont chaque visage parle ou réfléchit ; art étonnant dont le réalisme reste toujours discret et dédaigne les déformations caractéristiques. Par quel miracle ce sculpteur, dans la statue illustre du Théâtre-Français, a-t-il pu nous présenter un Voltaire aussi grimaçant que nature et cependant d'une noblesse incomparable?

Les peintres. Watteau. — Mais c'est dans la peinture surtout que la société française du XVIIIe siècle a trouvé un langage assoupli à toutes les nuances de sa sensibilité et à tous les caprices de sa fantaisie. Dès la Régence, Watteau avait montré la voie nouvelle. Il était venu de Valenciennes à Paris portant dans son bagage les qualités d'un bon Flamand, coloriste et praticien spirituel, comme Téniers ou Van der Meulen. Les peintures qu'il vit à Paris, des Rubens, des Titien, des Véronèse achevèrent son éducation. Mais il apprit tout autant de la société et devint le poète de la Régence. Il est le peintre de la société, car c'est à l'Opéra, à la Comédie italienne, au Luxembourg ou aux Tuileries qu'il emprunte ses compositions et ses personnages ; mais il en est le poète, car il fait vivre un monde fictif, ironique et tendre, sémillant et satiné qui est à l'image de son génie. Son *Embarquement pour Cythère* résume son œuvre, comme il prélude à l'art du XVIIIe siècle ; il contient même une sorte de philosophie. La leçon fut bien comprise et Watteau fut imité et presque plagié par Pater et Lan-

cret. Mais son influence a dépassé le cercle de ses imitateurs ; elle a pénétré tout le siècle. C'est une date que celle où la peinture se mêla, comme le faisaient depuis si longtemps la musique et la poésie, à la grande préoccupation mondaine qui est l'amour.

Boucher. ↭ Boucher, l'élève de LeMoyne, fut une sorte de peintre officiel, sous Louis XV, et peignit l'Olympe galant, d'un pinceau aimable et facile. Il a garni les trumeaux et dessus de portes avec des Cupidons dodus et des Vénus capitonnées ; des nuages complaisants se gonflent pour recueillir ces divinités quand elles se lassent de voltiger. Boucher est le maître d'un chœur très nombreux de décorateurs brillants qui ont détaillé, en de claires peintures, cette mythologie amoureuse, et ces gracieuses images se sont multipliées par la gravure. Les amours volètent un peu partout, en ce siècle; on en trouve même dans les ouvrages savants et dans les églises où ils se confondent avec les anges.

Chardin. ↭ Boucher était le décorateur de la monarchie et de l'aristocratie, le maître favori de la Pompadour. Le tiers état aussi eut son peintre, Chardin, fils d'un ébéniste, dont le génie mûrit discrètement à l'ombre, dans le cadre modeste d'une existence d'artisan. Il peignit d'abord des natures mortes, puis il adjoignit la servante, la maîtresse, les enfants ; mais ses figures ne font pas beaucoup plus de bruit que ses légumes et il y a, dans ses fruits et ses ustensiles de ménage, une âme presque aussi attachante que chez ses personnages. C'est que le bonhomme Chardin peint, comme il disait, « avec du sentiment ». Il peint d'ailleurs à ravir, avec probité, sans ce souci de briller qui fut un des

travers du siècle. Cette fleur n'attire point de loin par son éclat ; mais il n'en est pas dont le parfum soit plus pénétrant.

Les portraitistes. La Tour. ⌔ Les portraitistes furent toujours en faveur chez nous ; sur les visages qu'ils nous ont laissés, on peut suivre l'histoire de l'esprit français. Les modèles de Largillière et de Rigaud conservent jusque sous Louis XV la majesté du grand siècle. Mais les belles dames de Nattier sont d'allure plus dégagée et d'expression plus vive ; pourtant ce peintre efface un peu la personnalité dans la beauté conventionnelle du jour. Au contraire, le pastelliste La Tour a vraiment fixé des caractères. Ses modèles n'étaient pas seulement de belles dames uniformisées par la mode ; le monde de la ville et de la cour, depuis le roi et la Pompadour jusqu'aux danseuses de l'Opéra, en passant par la finance, la littérature et les arts, ont posé devant son objectif. Et nous aimons à retrouver dans ses « préparations » ou esquisses le « Tout Paris » du temps de Louis XV ; il en a fixé la vivacité spirituelle par l'animation du regard et l'arc ironique des lèvres. Son rival, Perronneau, a le pastel plus tendre et le trait moins nerveux.

Fragonard. Greuze. ⌔ Dans la dernière partie du siècle, les peintres suivirent le goût du temps et mêlèrent leur attendrissement à celui du roman et du théâtre. Fragonard, le continuateur de Boucher, fut un coloriste savoureux, un virtuose étourdissant dont la sensibilité s'est dépensée en de nombreuses esquisses et fantaisies ; la cadence des menuets de Watteau est emportée maintenant par une fougue échevelée. Greuze appuie un peu lourde-

ment sur le rôle, imprévu en un pareil temps, que l'art s'arroge de vouloir prêcher. Le sermon, d'ailleurs, arrive un peu tard dans la plupart des cas. Ses fillettes aux yeux langoureux et larmoyants inspiraient trop d'intérêt aux contemporains de Diderot ; il était temps que David vînt mettre les peintres à un régime plus sévère. Mais avant de mourir, la peinture du XVIIIe siècle donnait encore quelques fleurs charmantes, les jolies dames de Mme Vigée-Lebrun, les pittoresques paysages d'Hubert-Robert qui compose un tableau de ruines comme on fait un bouquet. Joseph Vernet est un paysagiste plus véridique qui peignit avec application les panoramas des ports de France. Mais le public lui demandait des tempêtes, des naufrages, des clairs de lune. Le romantisme était déjà né. Des peintres restés obscurs se perdaient dans la plaine ou la forêt, entraînés par une poésie qu'ils sentaient confusément, mais que leur palette se refusait encore à rendre. Ils cherchaient déjà ce que trouveront les paysagistes de 1830. Mais, auparavant, l'école française va être, pour un temps, ramenée par David dans le musée des antiques.

Le retour de l'archéologie. ~ Le XVIIIe siècle avait été, en toutes choses, un temps de dissipation. Les artistes acceptaient et respectaient la doctrine classique ; mais la discipline n'était pas sévère dans l'école et, à l'ombre des grands principes, chacun s'amusait à sa fantaisie. C'est ainsi que la vie parisienne, la rue et les salons, chassèrent l'archéologie des ateliers ou la travestirent à la moderne. Mais elle reparut, impérieuse et intransigeante, quand l'ancien régime eut entraîné dans son désastre les divertissements galants et spirituels auxquels il s'était complu. Et

c'est ainsi que David, le peintre de la Révolutio rejoignit Le Brun, le peintre de la Monarchie.

Rayonnement de l'art français. ⌯ L'originalité et la vitalité d'un art se mesurent à sa force d'expansion. L'art classique français, au XVIIIe siècle, avait conquis l'Europe. A Rome était toujours la source antique, mais le foyer d'art vivant était à Paris. Versailles et Trianon firent école et nos architectes allèrent en Espagne, en Angleterre, en Allemagne et dans les cours du Nord en répandre des répliques ou des réductions. Ce sont nos portraitistes qui, en attendant Reynolds, peignirent l'aristocratie anglaise, et qui, à la cour d'Espagne, prirent la place laissée vide par Vélazquez. Les princes d'Allemagne et de Russie ont, pendant tout le siècle, entretenu des agents à Paris pour y acheter nos meilleurs tableaux. Pour la seconde fois, la politique et l'art de chez nous avaient assuré l'hégémonie du goût français. Le règne de saint Louis avait vu l'expansion de nos cathédrales au XIIIe siècle ; le règne de Louis XIV assura l'expansion de notre art classique au XVIIIe.



CHAPITRE VII

L'ANGLETERRE AU XVIIIe SIÈCLE

LA PEINTURE ANGLAISE S'EST FORMÉE A L'ÉCOLE FLAMANDE. || C'EST UNE ÉCOLE DE PORTRAITISTES. REYNOLDS, GAINSBOROUGH, LAWRENCE.

L'ANGLETERRE *adopte les styles européens.* ⟡ Nous n'avons guère vu, jusqu'alors, l'Angleterre intervenir dans l'histoire de l'art européen. Non qu'elle ait ignoré les arts plastiques ; mais si elle a connu et pratiqué les principales formes d'art qui ont été admises depuis l'époque romane, il ne semble pas qu'aucune d'elles soit née en Angleterre. En architecture, elle a accueilli le style roman, elle a construit d'admirables cathédrales gothiques, et à la fin du moyen âge elle a développé une forme spéciale de l'ornementation ogivale, que l'on appelle le style perpendiculaire et dont on admire de riches exemplaires à Oxford. Durant le XVIe siècle, elle passa du style gothique au style classique en combinant les deux manières (style Tudor). Puis, au XVIIe siècle, le classicisme se dégagea dans les œuvres d'Inigo Jones et de Wren, qui construisit Saint-Paul de Londres, à l'imitation de Saint-Pierre de Rome. Pour la peinture, les Anglais firent venir du continent des maîtres qui représentaient le mieux le style à la mode, au XVIe siècle, Holbein; Antonio Moro ; au XVIIe siècle, Rubens, Van Dyck ;

au commencement du XVIII[e] siècle, des portraitistes français. Enfin à ce moment naquit une école originale anglaise.

L'école des portraitistes. ⟡ Elle est une filiale de l'école flamande. Le premier, le « Giotto de la peinture anglaise », fut William Hogarth. Ce fut un peintre de mœurs, un moraliste satirique violent. Ses tableaux sont des sermons qui se présentent en série d'épisodes qui se terminent par la récompense des bons ou tout au moins par le châtiment des méchants. Des tableaux de ce genre ne sont pas nécessairement de bonnes peintures ; mais ils sont toujours fort populaires et ils expriment bien l'âme d'un peuple.

Reynolds. Gainsborough. ⟡ Sir Joshua Reynolds fut, au contraire, un peintre pur, sans préoccupations historiques ou morales et qui se consacra exclusivement au portrait. Il avait voyagé en Italie et fut un disciple habile des Vénitiens, de Corrège et des Flamands. On vit rarement un technicien plus expert à rendre la fraîcheur des belles Anglaises de l'aristocratie. Quelques-unes de ses peintures de femmes et d'enfants sont vraiment des choses nouvelles dans l'art pour l'éclat du teint et la transparence de l'épiderme. Son rival, Gainsborough, donne aux figures un charme plus sentimental. Sa peinture est plus tendre ; ses modèles d'une élégance moins altière rêvent au fond des parcs que Van Dyck peignait déjà, mais qui n'étaient point encore teintés de mélancolie. Les héroïnes de Gainsborough ont lu les romans de Richardson. Leur peintre est aussi un beau paysagiste qui a su les parer de toutes ces finesses de couleurs et de lumières que la nature lui avait enseignées.

Les autres portraitistes anglais du même temps, Romney, Hoppner, Raeburn, sont tous d'habiles exécutants qui ont dû plaire infiniment à leurs modèles féminins, car ils leur donnaient l'éclat, l'élégance et la séduction ; cette élégance doit toujours beaucoup à la désinvolture brillante de la brosse. C'est alors que l'on voit se constituer ce style anglais qui montre le pli « tailleur ». Seul Gainsborough donne à ses jolis modèles un charme fragile et les enveloppe de voiles légers et vaporeux. Cette beauté anglaise a le brillant du neuf. Lawrence, qui est le dernier de cette école de portraitistes, accentue encore cette élégance nette et tranchante par des oppositions un peu arbitraires de noir et de blanc. Ses figures ont de l'éclat, celui des choses fraîchement vernies ; mais la riche palette flamande est maintenant perdue.

L'école anglaise du XVIIIe siècle est un brillant épisode dans l'histoire de la peinture. Elle n'est pas tout à fait autochtone ; et pourtant ses œuvres expriment bien un temps et une race. Ces figures ne nous laissent pas le souvenir d'individualités caractérisées ; mais elles nous donnent une image collective d'une civilisation. Point de psychologie à la française. Ce ne sont pas des personnages de salons, mais des êtres sains et forts, développés par l'hygiène et l'exercice physique. Cette société a perfectionné un type féminin et cultivé la beauté, comme elle a élevé l'athlète et le cheval de course.





SIXIÈME PARTIE

LE XIXe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LA FRANCE DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE

LA CRISE D'IDÉALISME ET D'ARCHÉOLOGIE. LE STYLE EMPIRE. || LOUIS DAVID ET SES ÉLÈVES. GROS ET PRUDHON.

ARCHÉOLOGIE *et morale*. La Révolution politique de 1789 a précipité la réaction contre l'art galant de Boucher ; il tombait avec l'aristocratie corrompue que l'on venait d'écraser ; l'art révolutionnaire fut moralisateur. Il fut aussi archéologique ; les hommes de ce temps croyaient revivre la Rome antique ; les républicains imitaient Brutus ; bientôt l'Empire recommença César. La petite ville de Pompéi exhumée des cendres du Vésuve apportait non plus seulement des œuvres d'art, mais le cadre de la vie gréco-romaine. Les artistes trouvèrent dans ce tombeau ouvert toutes ces « antiquités » qu'ils cherchaient si avidement depuis la Renaissance. Ce n'est pas seulement l'architecture et la statuaire, c'est le mobilier et le costume qui ressuscitaient Rome et la Grèce.

Le style Empire. ⟡ L'architecture est un art lent et pacifique ; elle pâtit des révolutions et des guerres. Les assemblées révolutionnaires et les administra tions de l'Empire se sont installées dans des constructions provisoires ou des palais d'ancien régime. Les édifices rêvés par l'Empereur ne furent exécutés qu'après sa chute. L'arc du Carrousel de Percier et Fontaine a vu défiler les armées impériales, mais l'arc de l'Étoile de Chalgrin ne fut achevé que pour le retour des cendres de Sainte-Hélène. Comme la colonne Vendôme, ils sont des imitations de la Rome impériale. La Madeleine de Vignon et la Bourse de Brongniart affectent également des allures de temple antique. Le mobilier dit Empire, dessiné par des architectes archéologues, résulte aussi d'un effort de reconstitution d'après l'antique. On y démêle des emprunts à Rome, à la Grèce et à l'Égypte. Il montre une gravité un peu pédante et semble protester contre la futilité des styles de l'ancien régime.

Louis David. ⟡ Le peintre Louis David domine l'art de son temps. Il était déjà illustre quand la Révolution commença. Il en devint le peintre officiel avant d'être celui de l'Empereur. Il eût volontiers consacré son talent à peindre Brutus et Léonidas, mais Napoléon le ramena vers son temps; ses plus fortes compositions résument le régime impérial dans le *Sacre* et la *Distribution des Aigles.* David est un maître d'un robuste réalisme que contrarient des doctrines d'un idéalisme intransigeant et le fanatisme de l'antique. Des statues de marbre sur le mur gris d'un musée l'ont enpêché parfois de voir la réalité dramatique et pittoresque, mais elles ne l'ont pas empêché de ressentir

fortement les passions de son temps ; avec ses qualités et ses défauts, il exprime bien la génération qui a fait la Révolution et l'Empire.

Ses élèves. ⌯ Son action fut toute-puissante sur ses imitateurs et ses élèves. Guérin conduit l'Apollon du Belvédère à la Comédie-Française; Gérard est un artiste plus aimable qui fait des concessions au modernisme et nous a laissé une galerie de beaux portraits. Chez Girodet se discernent les inquiétudes d'un art nouveau. Les rêveries fastueuses d'un Chateaubriand ont ému ce peintre de statues et un halo de clair de lune flotte autour de ses corps de marbre.

Prud'hon. Gros. ⌯ Prud'hon et Gros furent les meilleurs peintres de ce temps ; chez eux, le génie fut assez fort pour n'être pas étouffé par l'intransigeance de l'idéalisme archéologique. Dans les peintures de Prud'hon, la fine sensualité de l'art Louis XVI se mêle à la tendre mélancolie d'un romantisme lamartinien. Comme les meilleurs élèves de David, il observe la pureté de la plastique grecque ; mais de ses chairs émane le rayonnement de la lumière et la tiédeur de la vie. Il fait penser à la fois à Praxitèle et à Corrège.

Gros fut le peintre de l'épopée impériale. Sa peinture n'est pas d'un artiste qui a regardé les soldats aux revues du Carrousel. Il a vu la guerre, et ses batailles ne sont pas seulement des panoramas décoratifs à la gloire d'un général ou des mêlées pittoresques pour distraire les yeux. Dans les *Pestiférés de Jaffa* et surtout dans la *Bataille d'Eylau*, il se dégage une noble émotion de ce spectacle mêlé de souffrance humaine et de gloire militaire.

Gros est aussi un beau peintre, fougueux et coloré, grand admirateur de Rubens qui fut avant lui admirable pour rendre l'acharnement d'une bataille et l'éclat des costumes guerriers.

Petits maîtres. ~ Au-dessous de ces maîtres, des peintres plus modestes, et plus près du naturalisme hollandais que de l'idéalisme antique, se sont amusés à fixer les aspects bourgeois et populaires de la vie en ces temps d'histoire grandiose. Granet; Drolling, Boilly, Carle Vernet, Debucourt furent des peintres charmants, des illustrateurs spirituels et des caricaturistes pleins de verve. Nous ne sommes pas loin parfois de nous plaire à ces petites images plus qu'aux compositions ambitieuses d'un David ou d'un Gros. C'est pourtant bien dans l'œuvre de ces derniers qu'il faut chercher l'âme exaltée des hommes de la Révolution et de l'Empire. Le fanatisme de la beauté antique ne les a pas détachés de leur temps ; il les a seulement exhaussés au-dessus du réalisme vulgaire ; mais sous cet idéalisme on sent bouillonner les passions d'une époque orageuse. Elles éclateront bientôt dans l'art romantique.



CHAPITRE II

L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

GÉRICAULT, PRÉCURSEUR DU ROMANTISME.
L'OPPOSITION ENTRE INGRES ET DELACROIX.
LES PAYSAGISTES DE L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU.
LA SCULPTURE, RUDE ET BARYE.
LA RENAISSANCE GOTHIQUE.

Le romantisme est une révolution morale qui a transformé la sensibilité de l'Europe et qui s'observe en France entre la fin de l'Empire et la Révolution de 1848. Il s'est manifesté en politique et en littérature. Il y eut également un romantisme en art qui s'est exprimé clairement par la peinture. C'est dans la peinture d'abord qu'il convient de l'étudier.

Géricault. ⌔ Il y avait déjà du romantisme chez Prud'hon, chez Gros et chez Girodet ; mais aucun de ces artistes ne songeait encore à rejeter le classicisme régnant. Il y en eut encore chez le peintre Géricault, mais celui-ci mourut trop jeune pour avoir pu être le chef d'une école. C'était un peintre d'un naturalisme franc qui se fit admirer en plein règne de David par des images tumultueuses et brillantes de soldats au combat. Quand l'ère des batailles fut close, il peignit son fameux

Radeau de la Méduse, composition fougueuse, amoncellement de cadavres et de moribonds au-dessus desquels plusieurs corps, soulevés par l'espoir, font le geste d'appel et tendent la main vers le salut. La vigueur de la peinture rappelait plutôt le naturalisme de Caravage que la peinture vernissée de David.

Le romantisme contre le classicisme. ✧ C'est à Delacroix que revint l'honneur d'être le chef des romantiques. Ce romantisme se manifeste par des aspects bien différents selon les individualités, car il est de son essence d'accentuer l'originalité personnelle. On peut dire, en général, que, tandis que les classiques croyaient à une beauté idéale, valable pour tous, dominant les écoles et les individus, le romantisme fonde son esthétique sur la sensibilité individuelle et juge qu'une œuvre est d'autant plus belle qu'elle est plus sincère, plus originale et qu'elle répond mieux au génie intime de celui qui la crée. Plusieurs conséquences se déduisent de ce principe. Le classique est un imitateur, le romantique rejette toute sujétion à un modèle. Le classique fonde son art sur la raison et se défie des caprices de la sensibilité et de l'imagination ; le romantique, au contraire, se laisse entraîner par ses qualités sensibles et craint que le raisonnement et la réflexion ne viennent tuer en lui l'émotion et la fougue. Le classique a le culte de l'antiquité et le mépris du moyen âge ; le romantique est las de la longue domination gréco-latine et sa rêverie revient volontiers vers les temps obscurs des siècles « gothiques ». Enfin, et c'est par là que l'opposition est apparue avec le plus d'acuité entre Ingres et Delacroix, le classique se montre puriste en ma-

tière de dessin, il recherche la ligne sans défaut et le rythme de la composition ; le romantique aime les déformations expressives, et lorsqu'il n'est pas un grand peintre, comme Delacroix, il revêt une composition désordonnée d'un bariolage intempérant.

Delacroix. ◇ Delacroix représente à lui seul ce que le romantisme eut de meilleur. Dans son œuvre fiévreuse, il a fait passer les exaltations et les fureurs de sa nature nerveuse et insoumise. Il jette sur sa toile ses couleurs harmonieuses ou discordantes par coups de pinceau violents, — un balai ivre, disaient les classiques. — Il ne peint pas d'après nature, il ne s'astreint pas à la couleur historique ; il n'est pas portraitiste, ni paysagiste, ni historien. Il est un lyrique en peinture. L'univers où il se meut est tout entier sorti de son imagination. Les hommes et les choses, les animaux et les plantes y reflètent la tourmente de son âme et sa fastueuse mélancolie. On y voit passer les émotions de son temps, ses exaltations de liseur romantique, les visions de Dante, les drames de Shakespeare ou de Gœthe, Walter Scott et lord Byron ; on y rencontre l'actualité, la guerre de l'indépendance grecque, les barricades de 1830 ; le moyen âge, les batailles de Nancy, Taillebourg, la prise de Constantinople ; des scènes orientales, fantasias de cavaliers, harems somnolents, chasses aux grands fauves, souvenirs d'un voyage au Maroc. Enfin, il fut encore un décorateur magnifique qui avait beaucoup admiré et étudié Rubens et Véronèse. Delacroix n'a pas seulement apporté dans son art une poésie inconnue ; il a montré dans la couleur des ressources ignorées qui vont peu à peu trans-

former le langage de la peinture et en faire une des formes les plus expressives de la sensibilité moderne.

Ingres. ⌔ Ingres s'est dressé devant Delacroix pour défendre la tradition classique contre la révolution romantique. Autant il y a de passion et de trouble chez Delacroix, autant l'œuvre d'Ingres est claire et sereine. Il est, avant tout, un artiste et rien pour lui ne compte si ce n'est la perfection de l'œuvre d'art, la pureté d'une ligne, une courbe tracée d'une main sûre. Chez lui, le souci de la belle silhouette domine celui du modelé. Ses dessins à la mine d'argent enferment déjà le meilleur de son talent. Quand il se laisse conduire par ses prédilections intimes, il revient naturellement aux molles rondeurs du nu féminin. S'il n'avait dû répondre aux commandes de portraits ou de décorations, il se fût contenté de peindre des naïades et des odalisques. A titre de chef d'école, il lui fallut composer un grand tableau qui fût la profession de foi du classicisme, c'est l'*Apothéose d'Homère* ; par la disposition symétrique des figures, le rejet de tout réalisme, la pâleur abstraite de la couleur, cette composition prélude à un style décoratif qui ne trouvera toutes ses ressources que dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, quand un peintre saura donner la vie à ces abstractions en les plaçant dans une atmosphère respirable.

Les élèves. ⌔ Les élèves d'Ingres, Amaury Duval, Mottez et Hippolyte Flandrin, ont continué ce style dans leurs décorations des églises parisiennes ; il ne pèche que par la froideur et l'absence de vie.

Entre Delacroix et Ingres, quantité de peintres

secondaires ont oscillé. Decamp a peint de petites scènes orientales dont l'originalité tient surtout à des recherches techniques. Horace Vernet a été l'historiographe facile et amusé des campagnes d'Algérie ; Delaroche a voulu concilier le style classique et l'histoire colorée des romantiques. Ary Scheffer a mis dans son art plus de sentiment que de peinture.

Petits romantiques. ∽ Autour de Delacroix s'agitèrent beaucoup de petits romantiques que l'âge assagit peu à peu. Ceux qui ont le moins vieilli sont les illustrateurs, graveurs sur bois ou lithographes qui ont trouvé, pour les rêveries des poètes, des images pittoresques, figures remuantes, silhouettes accidentées en des paysages hérissés de vieux burgs. Certains de ces lithographes, comme Charlet et Raffet, ont popularisé la légende napoléonienne qui fut un des cultes du romantisme. Mais le génie de Daumier dépasse cet art étroit ; il déforme la figure humaine avec une verve puissante et ses images sont des invectives violentes contre la bourgeoisie de son temps et la monarchie qu'elle s'est donnée.

Les paysagistes de 1830. ∽ Une des plus heureuses conquêtes du romantisme fut sa religion de la nature ; de cette religion est née une école de paysagistes que nous appelons école de 1830 ou école de Fontainebleau, suivant que nous la qualifions par sa date ou par son domaine. En effet, beaucoup de ces peintres vécurent comme des paysans, à la lisière de la forêt, sans souci de gloire parisienne, consacrant leur vie à portraire les vieux arbres. Corot, un des grands noms de la peinture, ne

s'est pourtant pas formé dans ce groupe. C'est un Parisien qui a voyagé, parcouru l'Italie et la France et qui, quel que soit le site qu'il peint, est avant tout le poète de la lumière. Cette lumière est fine, atténuée par les ombres légères du matin ou du crépuscule. L'on ne s'étonne pas plus d'y rencontrer une paysanne de chez nous qu'un pâtre romain ou même quelque nymphe dansante, car la vision de Corot transpose la réalité en rêverie. Rousseau est, au contraire, le portraitiste exact des chênes dont il analyse avec une application fervente les membres noueux et montre l'âme souffreteuse ou altière. Il a enfermé la vie immense de la forêt dans ses petits tableaux. Son camarade J.-F. Millet délaisse la forêt pour le champ, l'arbre pour le cultivateur. Son paysan n'est pas un personnage d'églogue, mais un rude tâcheron ; bien qu'il soit vêtu de grosse laine, qu'il ait les mains calleuses, il exprime de la pensée comme les héros de Poussin ; il se détache sur le ciel fruste et majestueux et traduit avec une simplicité éloquente la monotonie et la tristesse de ce combat, vieux comme l'humanité, entre l'homme et sa terre. Autour de ces grands noms, combien d'autres faudrait-il citer? Diaz, l'artificier des sous-bois féeriques; Dupré, qui est comme un Rousseau plus décorateur ; Daubigny, le peintre des vallées vertes et des eaux lentes; Ch. Jacque et Troyon, les animaliers de l'école, portraitistes des moutons et des grands ruminants. Cette première école des paysagistes français du XIXe siècle rappelle bien souvent celle de Hollande; elle s'en distingue par une richesse sentimentale qu'elle tient du romantisme moderne et par des curiosités techniques qui aboutiront bientôt à une révolution dans l'art du pay-

sage et même à un renouvellement de notre vision de la nature.

Les sculpteurs. ⌔ Les sculpteurs de l'âge romantique étaient encore classiques par l'éducation ; mais ils ont su donner satisfaction aux sentiments modernes. C'est l'époque où la statuaire, après avoir été religieuse et funéraire au Moyen Age, puis mythologique et monarchique depuis la Renaissance, devenait nationale et historique. David d'Angers est un de ceux qui ont le plus contribué à glorifier par la sculpture les « grands hommes » au nom de « la Patrie reconnaissante ». Rude, dans son admirable haut-relief de l'arc de l'Étoile, a soulevé ses figures antiques avec des passions modernes, celles qui ont agité la France de la Révolution et de l'Empire. Pradier fut, au contraire, un classique élégant qui donnait à Vénus des bandeaux romantiques. Mais Barye, le sculpteur des grands fauves, a enrichi la statuaire d'un domaine nouveau ; ses animaux de bronze sont des portraits véridiques et non plus seulement des images décoratives ; ils évoquent, dans nos aimables promenades, la vie farouche de la jungle.

Architecture romantique. ⌔ Le romantisme n'a pas créé un style d'architecture ; mais il a découvert la beauté des cathédrales gothiques. En art, comme en toutes choses, c'est la sympathie qui ouvre l'intelligence. Après avoir admiré cette architecture décriée depuis la Renaissance, on se prit à la comprendre, ce qui était bien, mais bientôt on voulut la recommencer, ce qui était plus contestable. Il reste de cet élan de tendresse vers le Moyen Age une archéologie gothique en face de l'archéo-

logie classique. Viollet-le-Duc en fut l'initiateur de génie. Nous étudions et nous soignons nos vieilles églises, alors que les siècles antérieurs ne connaissaient pas d'autre beauté que celle des temples. De ce partage de nos admirations a résulté cette conclusion qu'il n'y a pas d'idéal qui puisse prétendre à la domination universelle, mais que chaque siècle, chaque génération a le droit de se faire un idéal à sa mesure et à son usage ; conséquence qui se trouvait conforme au dogme romantique de la liberté dans l'art.



CHAPITRE III

LE NATURALISME

ARCHITECTURE DES VILLES.
SCULPTURE, LA TRADITION ET LE NATURALISME
PEINTRES D'HISTOIRE. || PUVIS DE CHAVANNES.
COURBET. || L'IMPRESSIONNISME.

L*a ville moderne.* ᐅ Nous entrons dans l'art qui vit encore et, dans cette foule à laquelle nous sommes mêlés, il devient difficile de se reconnaître. Quand nous visitons une ville, c'est aux monuments d'autrefois que va d'abord notre curiosité. Le passé a sur le présent un grand avantage ; il se montre en beauté ; car le temps a fait sa sélection et n'a conservé que ce qu'il admirait. L'art de notre époque se présente dans sa totalité massive et confuse. Dans cette ville que nous traversons, il est des quartiers neufs ; ils se distinguent d'abord par la régularité du plan et la rectitude des voies. Le XIXe siècle, s'il n'a pas inventé une manière nouvelle de construire, a donné à la disposition générale des maisons cette unité de dessin qui n'excédait pas autrefois la largeur d'une façade. Dans les anciennes cités, comme Paris, la ville classique qui avait remplacé celle du Moyen Age s'efface à son tour dans la cité moderne. Ce nouveau Paris, commencé sous le second Empire, au temps de la pré-

fecture d'Haussmann, est conçu comme un parc à la française. Les rues rayonnent autour des places, comme les avenues des bosquets dessinés par Le Nôtre. Des monuments placés aux carrefours mettent des centres d'attraction dans la monotonie de ce réseau. C'est la logique classique qui va se développant et s'adaptant aux maisons, comme elle s'était appliquée aux arbres. D'ailleurs ce n'est pas l'esthétique seule qui discipline l'architecture de nos villes, et les soucis de beauté sont dominés par des motifs utilitaires, l'hygiène et la police.

Les maisons et les monuments. ↭ Les architectes ont pu innover dans l'installation intérieure des maisons ; pour les façades, ils ont dû se conformer à une certaine uniformité décorative, et ce contraste traduit assez bien ce caractère de notre société moderne qui est de développer l'individualisme dans une réglementation administrative de plus en plus serrée. Les monuments modernes ont continué ou repris les styles anciens ; pour les théâtres et palais, les façades de style classique ; pour les églises, les pastiches gothiques, romans et byzantins. Pour inventer un style nouveau, il faut au point de départ une société ou une foi qui commence ; or, si le XIXe siècle a renversé ou rétabli beaucoup de vieilles choses, il n'a pas fondé une religion nouvelle.

Architecture en fer. ↭ Il est pourtant des éléments de notre civilisation qui ont apporté à l'architecture des fins et des moyens inconnus ; la puissance de la métallurgie a fourni aux architectes des nervures d'un élan prodigieux ; et les immenses

agglomérations de nos expositions et de nos gares ont obligé les ingénieurs à élever des abris immenses et légers ; d'où cette architecture des cages de fer vitrées. Mais nos ingénieurs ont beau donner à leurs travées des courbes élégantes, cette architecture du fer a été acceptée pour son utilité et non recherchée pour sa beauté. Nos constructeurs ne manquent jamais de la dissimuler, quand ils le peuvent, derrière une façade de pierre. Pourquoi donc? Il est incontestable qu'il y a de la beauté dans ces viaducs hardis que l'ingénieur lance d'une montagne à l'autre pour faire passer des voies ferrées. Mais cette beauté se ressent du travail de la machine, et si la conception peut nous émouvoir par sa hardiesse, l'exécution conserve toujours la froideur propre à tout travail mécanique.

La sculpture classique. ⌬ La statuaire évolue avec plus de lenteur que la peinture ; le romantisme lui avait apporté des thèmes nouveaux, sans transformer beaucoup son style classique. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, où nous verrons la peinture traverser plusieurs phases de naturalisme, la sculpture s'assouplit plus lentement et la tradition offre une plus grande force de résistance. Cette tradition a été représentée par des artistes d'une perfection un peu froide, comme Guillaume. Pour beaucoup, l'influence du naturalisme florentin du XVe siècle est venue corriger la mollesse parfois un peu banale de la statuaire gréco-romaine. Falguière, Paul Dubois, Barrias, Mercié et, dans l'art de la médaille, Chaplain et Roty, ont certainement appris à l'école des Donatello, des Ghiberti et des Verrocchio le charme tranchant des bronzes finement ciselés.

La sculpture réaliste. Mais en face de cette sculpture qui continue l'antique et la Renaissance, il faut placer celle qui s'inspire surtout de la réalité. Carpeaux représente avec autant de verve que de vigueur ce naturalisme de la sculpture. Il apporte dans son art un tempérament fougueux. Son modelé donne de la couleur aux formes ; et ses nymphes qu'emporte toujours un mouvement impétueux sont de chair élastique et non de marbre. Dans ce portraitiste des élégances fringantes du second Empire bouillonne la saine sensualité d'un petit-fils de Rubens. Un autre réaliste de la sculpture a été Dalou dont l'œuvre abondante résume une large évolution de la sculpture française ; il a su assouplir la musculature classique et traduire la vie ardente tout en conservant la noblesse du style. Son monument du *Triomphe de la République* concilie le naturalisme le plus véridique et le plus pittoresque à l'ampleur décorative et à la majesté du symbole.

Rodin. Le sculpteur qui a exercé la plus grande influence sur notre temps est Rodin. Il traitait la forme avec une audace inouïe et semblait se proposer d'abord une sculpture qui fût l'opposé d'un moulage. Il sacrifiait au modelé expressif tout autre souci d'exactitude ou d'élégance. Il ne craignait pas les déformations forcenées qui révèlent des passions au paroxysme, comme si l'homme physique pouvait être bouleversé aussi violemment que l'homme moral. Une figure de Rodin est tout entière contractée ou distendue par la douleur ou la volupté, l'effort ou le désespoir. Il apporte dans la sculpture, à la fin du XIXe siècle, le lyrisme que Delacroix avait introduit dans la peinture et qui

soumet la réalité à l'imagination et à la sensibilité de l'artiste. Mais cette hardiesse semble plus téméraire encore en sculpture qu'en peinture, parce que la peinture n'est en somme qu'un art de convention où bien des fantaisies nous sont tolérables, tandis que la sculpture, qui est essentiellement réaliste, nous paraît toujours devoir respecter les apparences de la réalité. Un modelé inexact se fait plus difficilement accepter qu'une couleur infidèle. On comprend du reste les dangers de ce lyrisme sculptural ; un artiste peut bien déformer la nature, mais à la condition d'avoir du génie.

La peinture d'histoire. ✧ C'est la peinture surtout qui exprime dans toutes ses nuances la sensibilité française. Mais c'en est fait, depuis le romantisme, de l'unité de notre école et, pour la reconnaître dans son ensemble, il faut la traverser plusieurs fois ; une première fois nous reconnaîtrons les peintres qui représentent surtout la fidélité à la tradition classique. Après la fin de la rivalité entre Ingres et Delacroix, la plupart des artistes s'étaient mis d'accord pour concilier la correction de l'un à la passion de l'autre. La peinture d'histoire a continué de vivre dans la seconde moitié du siècle et des artistes en ont usé pour montrer leur science du dessin et leur curiosité archéologique. Elle a continué de refléter les préoccupations contemporaines. Le XIXe siècle a été le siècle de l'histoire. Les érudits nous ont fait connaître un passé beaucoup plus documenté qu'il n'était pour les classiques ou même les romantiques. Il en est résulté une couleur historique toute nouvelle dont nos peintres ont su tirer parti. En des genres bien différents, Gérôme, Meissonier, Gustave Moreau, James Tissot, pour

ne parler que des morts, ont apporté une précision documentaire qui fait de cette peinture une sorte de reconstitution naturaliste du passé. Entre cette conception et celle de Poussin, il y a autant de différence qu'entre un conte antique de Flaubert et une tragédie de Racine. Le romantisme nous a aussi légué l'orientalisme. Nos peintres sont allés chercher en Afrique ou à Constantinople le pittoresque qu'ils ne trouvaient pas en nos climats ; et c'est encore une manière de concilier le souci de la belle couleur et le besoin de peindre « vrai ». Enfin les paysagistes de l'école de Fontainebleau ont fait beaucoup d'élèves et le paysage a pris une place prépondérante dans nos Salons. Nos peintres, maintenant, renoncent de plus en plus à nous transporter dans le passé ; en revanche, ils nous conduisent volontiers à la mer, à la montagne ou dans la forêt. Sur ce point, ils semblent avoir bien compris l'invitation de leur public. Le goût de la nature l'emporte sur la curiosité de l'histoire.

De ce groupe central de notre école se détachent, en deux directions différentes, ceux qui ont cherché dans la peinture des images idéales et décoratives et ceux qui en ont fait un portrait exact de la nature.

La peinture décorative. ~ Depuis Boucher, nos peintres avaient perdu le sens décoratif. Les figures de David sont de lignes trop sèches et de couleurs trop froides pour jouer sur une muraille. Delacroix avait, il est vrai, emprunté à Rubens et aux Vénitiens de leur véhémence et de leur splendeur, pour compléter le décor de galeries dorées. Mais c'est là décoration bien fastueuse pour nos palais modernes. Ingres avait, au contraire, simplifié les formes et les

couleurs, atténué le réalisme de la peinture pour en tirer une image un peu abstraite qui ne fût qu'un revêtement mural. Mais cette image était vraiment trop dénuée de vie pour nous intéresser beaucoup. Chassériau fut un beau peintre qui tenta de concilier le style d'Ingres avec la poésie colorée de Delacroix, mais il mourut trop jeune pour atteindre au but qu'il rêvait. Baudry et Delaunay furent d'excellents décorateurs qui, pour la décoration de l'Opéra, demandèrent à la Renaissance italienne quelques-uns de ses plus beaux secrets, le grand dessin des Florentins et la couleur de Venise.

Puvis de Chavannes. C'est à Puvis de Chavannes qu'il fut donné de créer un style décoratif. On le reconnaît de loin à la tranquillité des lignes, à la solidité des formes, à la stabilité de la composition ; les couleurs atténuées, le jeu très doux des lumières et des ombres composent un ensemble sans accident; la tonalité générale est un peu pâle, blonde, comme si elle laissait, ainsi que la fresque italienne, transparaître la craie de la muraille. Aussi ces peintures n'ont-elles pas besoin d'être encadrées dans l'or comme celles de Baudry ou Delacroix ; ces peintures murales montrent bien ce qu'elles sont : un mur peint. Puvis n'a pas inventé seulement une langue pittoresque ; il a compris qu'une grande décoration devait, pour nous intéresser, parler aussi à notre esprit ; il a délaissé la mythologie que nous ne pouvons plus guère prendre au sérieux et il met sous nos yeux des allégories très simples auxquelles il donne de la vie par l'extrême beauté du paysage où il les place. Le décor et les figures composent un monde d'une incomparable poésie où nous reconnaissons la

vérité de la lumière et où se respire l'atmosphère exaltante d'un bois sacré. Il serait facile de montrer comment il se rattache à la tradition classique d'un Poussin. Son influence a été grande sur notre jeune école ; il a réappris à nos peintres, très préoccupés de soucis naturalistes, la nécessité de l'harmonie décorative et la dignité de la pensée en art.

Le naturalisme. Courbet. ⌒ Il y a du « naturalisme » chez tous ces artistes de la seconde moitié du XIXe siècle, chez les peintres d'histoire comme chez les décorateurs idéalistes ; mais il est une école qui s'est donné pour but de faire le portrait de la nature. Courbet en fut l'initiateur hardi ; il s'oppose au romantisme de Delacroix comme au classicisme d'Ingres. Il est avant tout un robuste exécutant qui peint fortement ce qu'il a devant les yeux et, comme il arrive souvent, de ce franc naturalisme, il résulte une exécution d'une verve robuste. Mais tout en admirant ce beau praticien, on voit les limites de son métier, le point où il a dû s'arrêter. En réalité, cet élève de la nature était un admirateur de Caravage, qui apportait en plein air des habitudes d'atelier; le grand jour, en dissipant ses ombres, dissout la solidité de son métier. Un autre naturaliste, Manet, plus nerveux et moins robuste, a consulté aussi les beaux exécutants d'autrefois, Hals et Goya, auxquels il demandait leur secret pour surprendre la vie. Mais ce sont les paysagistes de son temps qui lui ont enseigné comment on peut, avec les couleurs de la palette, imiter les rayons du soleil.

Les impressionnistes. ⌒ Des paysagistes de

« plein air », les « impressionnistes », comme Monet; Sisley et Pissarro, ont analysé la lumière en ses éléments colorés ; ils ont pu ainsi remplacer le blanc et le noir par les couleurs du prisme. La peinture ne peut atteindre à l'effet de lumière réelle, mais elle compense cette infériorité par la vivacité des tons à le peintre n'a pas de matière lumineuse sur sa palette ; mais il a les riches couleurs de l'arc-en-ciel. L'impressionniste ne voit dans la nature que l'atmosphère et les rayons qui jouent sur les choses ; ces choses perdent leur matérialité et leur ton local dans les vibrations de la lumière. Les impressionnistes ne prennent plus comme sujet de leur peinture un site, mais une heure. L'objet qu'ils peignent n'est là que pour recevoir les rayons du matin, de midi ou du soir et se colorer de tons rares qui varient suivant la hauteur du soleil. Ces peintures ont un éclat qui éteint tout autour d'elles. La vision et la technique impressionnistes ont eu, sur toute notre école contemporaine, une influence telle qu'elle a modifié les habitudes visuelles, même chez les peintres qui lui paraissent le plus opposés. Ce fut un enrichissement dont tous les genres ont bénéficié. On trouve la lumière impressionniste dans la grande décoration, comme dans la nature morte. Seul, le portrait répugne à cette féerie pittoresque ; le visage humain nous paraît devoir montrer la vie de l'âme plutôt que se disperser dans le bariolage des reflets. La peinture de Carrière qui éteint les couleurs atteint à une profondeur morale incompatible avec l'éblouissement des yeux.

L'impressionnisme est le terme final de cet effort pour rendre la nature, qui s'observe durant le XIXe siècle. Le paysage a transformé la peinture ; la

nature a dépossédé l'histoire et le plein-air a pénétré l'atelier.

Parti de la pensée, l'art en est arrivé à la pure sensation ; il lui reste maintenant à faire le chemin inverse.



CHAPITRE IV

LES ÉCOLES NATIONALES AU XIXe SIÈCLE

L'ANGLETERRE, TURNER, LES PRÉRAPHAÉLITES. ALLEMAGNE. || BELGIQUE. || HOLLANDE. || ESPAGNE. ITALIE. AMÉRIQUE.

Au XIXe siècle, les terrains vagues ont disparu de la géographie d'Europe. Les nationalités se sont enflées autant que le permettait l'accroissement des voisins. Des frontières, semblables à des murs enferment maintenant les peuples ; ils remplissent ces cloisons par lesquelles ils se touchent en même temps et s'opposent. Il y a autant d'écoles que de pays. Chacune de ces écoles exprime un caractère national et même elle contribue à l'accentuer, car les peuples font sans doute leur art ; mais ils aiment à s'y reconnaître. Par-dessus ces individualités nationales susbiste une âme européenne. Un même mouvement entraîne le vieux monde ; c'est l'école française qui commande cette évolution. Depuis le règne de Louis XIV, Paris est resté une capitale dont le rayonnement dépasse les frontières de la France.

Angleterre. L'art anglais a conservé au XIXe siècle sa vitalité et accentué même son originalité. L'Anglais n'ignore pas ce qui se passe sur le continent, mais il ne s'astreint pas aux modes

européennes. Au siècle précédent, il avait adopté la palette d'Anvers pour peindre son aristocratie. Au XIXe siècle, Constable est un magnifique paysagiste qui parle le hollandais avec un bel accent anglais ; Turner apprit en Italie et devant Claude Lorrain la sérénité radieuse de la lumière méditerranéenne et il a continué à chercher le soleil dans le ciel du Nord et à suivre ses luttes fantasmagoriques avec les brumes de Londres. Mais c'est le groupe des « préraphaélites » qui est le plus essentiellement anglais, bien qu'il se soit proposé l'imitation d'une école étrangère, les Florentins du XVe siècle ; ce que Rossetti, Millais, Burne Jones, Hunt, Watts aimaient chez ces vieux maîtres, c'est la minutie analytique de leur naturalisme, la distinction du style, et cette atmosphère encore médiévale qui rend cet art si accueillant aux symboles et aux légendes. Ce « préraphaélisme » n'est pas seulement une école de peinture, mais comme une vague religion esthétique, un refuge contre l'ennui et la laideur ; l'Anglais connaît les plus beaux sites du globe et les meilleurs climats et il sort volontiers de son île pour y planter son cottage. Quand il est cultivé, il cherche aussi un alibi dans le passé. La Florence du XVe siècle n'est pas un mauvais choix. Ruskin fut l'évangéliste ardent de cette religion de la beauté.

Allemagne. — Depuis la Réforme, l'Allemagne était à peu près morte à la vie artistique. Au XVIIIe siècle, ceux de ses princes qui voulurent se faire à la « politesse » européenne se tournèrent vers la France. Le style Louis XV vint affiner quelques cours du Nord, et Dresde est un des plus charmants témoignages de l'architecture rococo.

Les archéologues allemands, comme Winckelmann, prirent une part importante à la résurrection des modes antiques à la fin du siècle, et c'est à Munich que le style néo-grec a poussé ses conséquences jusqu'à l'extrême. L'architecte Klenze, élève de Percier, voulut recommencer pour Louis de Bavière l'Athènes de Périclès et la Florence des Médicis. Les peintres « nazaréens », Overbeck, Cornelius, tentèrent une laborieuse conciliation du dessin classique, de l'idéologie romantique et même de la sensibilité « gothique ». Ce retour aux primitifs n'a pas donné naissance à un art d'une forte vitalité. Au contraire, les artistes qui ont pris modèle sur notre Courbet pour peindre d'après nature ont ranimé une école allemande. Menzel fut un illustrateur parfois spirituel ; Boecklin a rajeuni la mythologie grecque de son naturalisme pittoresque et l'on songerait volontiers à Rubens si la coloration était moins vulgaire.

Durant le dernier tiers du XIX[e] siècle, le germanisme est devenu une religion nationale et la religion est toujours l'inspiratrice des arts. Le premier article de la loi nouvelle est l'exclusion de tout souvenir classique. La Germanie, qui fut l'avant-dernière nation admise dans le cercle des civilisations méditerranéennes, — la Russie est la dernière — s'est résolue par orgueil à s'en retirer pour créer une langue artistique d'où fussent éliminées toutes traces de latinisme. Il en est résulté une architecture et une sculpture d'un aspect puissant et hostile, difficilement assimilables à ce qui fut, jusqu'à ce jour, le goût européen. Cet art ne tient nul compte de tout ce qui a rempli l'intervalle entre la sauvagerie primitive et l'industrialisme contemporain ; il passe directement de la civilisation du

chasseur d'aurochs à celle du charbon et du fer. Quelques monuments à la gloire de la Germanie manifestent la puissance d'une race prolifique et de sa métallurgie ; en face de la civilisation méditerranéenne dont l'art exprime avant tout la sociabilité, cette force nordique apporte des images de brutalité et d'épouvante.

Belgique. ⌔ La Belgique et la Hollande, qui furent dès longtemps des pays d'élection de la peinture, ont vu se constituer spontanément des écoles nationales dans leurs frontières modernes. Les Belges partirent de David qui avait fini ses jours à Bruxelles et les qualités natives de la race se firent bientôt jour. Il n'est pas d'autre région d'Europe où la peinture et la sculpture aient été pratiquées avec plus de succès. Chez quantité de maîtres, comme Braekeleer, Leys, Stevens, on reconnaît les dons héréditaires, l'observation exacte et la probité du métier. Constantin Meunier, peintre et surtout sculpteur, a été un des plus émouvants portraitistes de l'ouvrier ; comme Millet, il a fixé en des silhouettes et des attitudes pathétiques l'effort et la lassitude. Il n'est pas de pays où les idées de France fructifient plus promptement. C'est une lointaine tradition qui conduisait à Paris les bons ouvriers des cités flamandes ; et encore aujourd'hui le moindre souffle venu de France active cet ardent foyer qu'est la Belgique.

Hollande. ⌔ La Hollande s'est rappelé son passé glorieux, et ses peintres de marines et de pâturages, Maris et Mauve, sont bien les descendants des Ruysdaël et des Potter. Mais le plus inattendu de ces héritiers est Josef Israëls, le peintre de ces

visages pâles aux yeux résignés dont Rembrandt avait tiré d'inoubliables figures bibliques et que son petit-neveu, plus naturaliste ou moins poète, se contente de montrer dans leur milieu, le quartier juif d'Amsterdam.

Espagne. ➳ L'Espagne est un des pays qui offrent au visiteur la plus riche galerie d'ancêtres et elle a prouvé une fois de plus, au XIXe siècle, que la sève artistique n'était pas un produit de la richesse ni de la puissance politique. Le siècle s'ouvre avec Goya, une des figures les plus vivantes de la peinture ; réaliste puissant et visionnaire, il fut le portraitiste de son temps ; la cour et la crapule, les corridas et la guerre, il a tout peint d'un pinceau furieux et d'une couleur aiguë. Chardin avait dit que l'on peint « avec du sentiment » ; Goya a montré que l'on peut peindre « avec ses nerfs ». Ce petit-fils exaspéré de Velazquez a réveillé la peinture moderne en y versant son acide. Aujourd'hui l'école espagnole est une de celles qui montrent le plus de vigueur et d'éclat. Cet âpre terroir n'a rien perdu de sa force secrète.

Italie. ➳ L'Italie, la « mère des arts », semble au contraire avoir perdu un peu de son originalité, pour avoir été trop hospitalière aux écoles d'Europe. Elle a conservé surtout ses qualités de virtuosité ; vingt siècles d'art ininterrompu ne se peuvent oublier ; mais c'est surtout Tiepolo qui paraît être l'ancêtre le plus cher à son cœur. Au début du siècle, le sculpteur Canova fut le Bernini de l'époque impériale ; à la fin du siècle, Segantini est mort, trop jeune, au moment où il trouvait une langue picturale pour rendre la rude poésie des sommets

alpestres, l'âpreté des arêtes, et la nappe aveuglante de neige dans l'atmosphère de diamant.

Amérique. ◇ Du fond de l'Océan, l'Amérique est apparue dans le cercle des civilisations méditerranéennes; cette parente, qui s'est enrichie dans les îles, revient vers le vieux continent réclamer sa part d'un patrimoine moral auquel elle n'a point renoncé. Au XVIIIe siècle, elle usa des modes européennes et particulièrement anglaises qu'elle avait emportées dans ses bagages d'émigrante. Ce sont des élèves de Gabriel qui dessinèrent la ville de Washington ; restée fidèle au style Louis XVI de ses origines, la capitale des États-Unis est sans doute la cité du monde qui possède la plus nombreuse population de colonnes. Ce sont des continuateurs de Reynolds qui firent les portraits de Washington, et l'école américaine de peinture ne fut longtemps qu'une colonie de Londres. Mais dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'art des États-Unis se dégage de ses origines anglaises sans renier sa parenté européenne. Les artistes viennent se former sur le vieux continent et sont naturellement conduits vers le foyer le plus ardent qui est Paris. Whistler, John Lafarge, John Sargent, le sculpteur Saint-Gaudens se sont formés chez nous. Mais le génie américain ne s'assujettit à cet apprentissage étranger que pour apprendre à marcher seul. Cette civilisation industrielle ne vient pas chercher en Europe les images par lesquelles le vieux monde ressemble au nouveau ; l'Amérique aime chez nous ce qui lui manque, le passé. Ses architectes étudient passionnément nos anciens styles, et ses plus récents monuments doivent bien plus à la Renaissance qu'à l'industrie

du fer. Les locomotives sont accueillies en des palais de marbre et l'on va prendre le train sous des colonnades d'ordre colossal. Les peintres, en revanche, ont laissé de côté tout notre art historique dont ils n'avaient que faire et ne retiennent que les exemples de nos portraitistes et de nos paysagistes. L'école de Barbizon, puis nos impressionnistes ont initié les Américains à la poésie de la lumière et des saisons. Nos peintres de la beauté et de l'élégance féminines ont eu leurs meilleurs élèves aux États-Unis. C'est un principe anglo-saxon que de séparer nettement dans la vie le travail et le jeu, les affaires et la distraction. L'art avec le sport est du côté du jeu et de la distraction; il n'a pas, comme chez nous, ses racines dans la vie même ; il n'est encore pour l'Américain qu'un amusement supérieur.



CHAPITRE V

L'ART D'AUJOURD'HUI

LES SALONS CONTEMPORAINS.
INDIVIDUALISME ARTISTIQUE.
ART EXPRESSIF ET ART DÉCORATIF.
TRADITION ET RÉVOLUTION.

En abordant l'art contemporain, nous devrions prendre congé du lecteur et laisser la parole aux œuvres. L'art qui vit n'a pas besoin, semble-t-il, de commentaire; pour le comprendre nulle « initiation » ne paraît nécessaire, puisque c'est à nous qu'il s'adresse. Et pourtant l'art d'aujourd'hui nous paraît-il plus clair que l'art d'hier ou d'autrefois? D'où rapportons-nous les impressions les plus nettes? Des musées ou des Salons? Il semble bien que ce soit des musées. Les habitudes qu'ils nous ont enseignées ne peuvent-elles donc pas nous aider à explorer l'art contemporain? Ils nous ont appris que les styles correspondent à des formes successives de la sensibilité et qu'il n'en est pas un qui nous donne le droit de condamner les autres. Or, dans les Salons de 1920, c'est un demi-siècle de peinture ou de sculpture qui se présente au public ; j'entends qu'il met sous nos yeux, pêle-mêle, l'œuvre de vieillards qui finissent leur carrière et de jeunes hommes qui la commencent ; il doit donc y avoir, dans ces galeries, bien des « formes »

d'art qui ont été à tour de rôle révolutionnaires et qui se sont heurtées, avant de se réconcilier dans le patrimoine traditionnel de l'école. Classons chacun de ces styles dans la chronologie ; il prend immédiatement sa valeur historique. Devant telle peinture, qui tout d'abord nous semblerait défraîchie, rappelons-nous qu'elle fut jeune en 1880 ; et il ne reste plus qu'à compléter cette remarque par cette grande vérité que l'on rapporte de toute traversée historique et qui est que 1920 ne m'autorise en rien à dédaigner 1880. Le grand bénéfice de l'histoire est qu'elle nous affranchit des jugements de mode ; elle est utile aussi dans une promenade aux Salons. La grande difficulté est toujours de comprendre. Il faut comprendre pour pouvoir juger. Nous avons bien le droit d'être sévères dans nos jugements, mais non pas au nom d'une mode dont la raison d'être est l'instabilité.

Mais après l'art d'aujourd'hui, voici, cher lecteur, que l'on t'annonce l'art de demain. C'est pour le coup que mon commentaire va enfin paraître superflu. Ce n'est pas un bon moyen de bien voir l'avenir que de regarder le passé. Et pourtant, chose étonnante, il me semble que jamais artistes n'ont usé plus abondamment des préfaces et des gloses pour se présenter à leur public. En fut-il de même au temps de Périclès, de saint Louis ou de Léon X ? On peut en douter. Notre art en paraît-il plus clair? Je ne sais. Mais c'est déjà un caractère de cet art de demain qu'il ait besoin d'une abondante littérature explicative. Et c'est l'histoire qui va encore une fois nous dire pourquoi. Le peintre et le sculpteur de cette école de demain ne sont pas, comme autrefois, des hommes qui parlent la langue de leur temps ; ils sont les novateurs qui inven-

tent un langage nouveau. Le romantisme nous a enseigné que l'homme de génie est un prophète qui voit par delà l'horizon des autres hommes ; il découvre et il annonce ; naturellement, on ne le croit pas tout d'abord ; il est nécessairement un isolé et, par suite, un « incompris ». Ce dogme de l'individualisme n'a fait que se consolider, au cours du siècle. Beaucoup même ont pu croire que n'être pas compris était la rançon du génie; quelques-uns ont cru que c'en était la preuve ; la pente est glissante. L'histoire montre que tout cela est bien exagéré. Certes, il y a eu des grands originaux dans l'art d'autrefois ; mais ils l'étaient comme malgré eux, en vertu d'une volonté secrète, et l'on ne voit même pas qu'ils aient été pour cela méconnus de leurs contemporains. Cette attitude agressive contre les habitudes de son temps est vraiment chose assez nouvelle dans l'art. Elle est encouragée par le critique — car c'est un beau titre que d'avoir découvert et lancé un génie inconnu, — et par le marchand — car c'est une bonne affaire que d'acheter du charbon pour vendre du diamant ; et le critique et le marchand font leur métier. Mais nous, qui sommes le public, jugeons en toute sincérité, en vertu de nos prédilections profondes, et ne craignons pas de jouer le rôle de cet ingénu courageux qui osa dire qu'il ne voyait guère, un jour que le singe, en montrant la lanterne magique, avait oublié de l'allumer.

Je n'ai pas à décrire toutes les tentatives pour transformer tes habitudes visuelles, depuis Cézanne jusqu'aux dernières théories ou pratiques dont je ne connais pas encore le nom. Je te demande de juger par tes yeux et de lire les plus éloquentes justifications du même œil un peu défiant dont tu

regardes toute littérature électorale ou tout boniment de publicité. Pour un avocat qui sait son métier, c'est l'enfance de l'art que de transformer le plus grand scélérat en un petit saint. Juge par toi-même. Si, parfois, tu es un peu déconcerté par les formes délirantes que l'on propose à ton admiration, va te refaire dans un beau musée. Tu y renforceras ta croyance que la sculpture et la peinture sont avant tout des arts « d'imitation » et qu'ils doivent d'abord imiter les apparences de la réalité. Que si des préfaces insidieuses te troublent, rappelle-toi que les arts plastiques, depuis que nous les connaissons, ont toujours été régis par cette loi. Depuis les origines de l'art égyptien jusqu'à ces dernières années, tous les artistes ont toujours voulu reproduire les aspects de la vie ; c'est une tradition de 6 000 ans qu'une impétueuse jeunesse voudrait rompre ; et même elle remonte à l'art des cavernes; les bisons et mammouths des Eyzies sont dessinés et vus par des hommes qui dessinaient et voyaient comme nous. Allons-nous donc assister à la disparition d'habitudes qui datent de 15 000 ou 20 000 ans? Ce n'est pas très croyable.

Mais on t'expliquera que cette conception de la sculpture et de la peinture « arts d'imitation » est dépassée, et l'histoire d'hier nous aide à comprendre comment les peintres et les sculpteurs ont peu à peu éliminé tout ce qui faisait autrefois la dignité des arts plastiques, le souci d'exprimer une idée ou du sentiment; les anciennes formes d'art comme la peinture d'histoire ont disparu ; restaient le paysage, le portrait, la nature morte ; à leur tour ils se dissocient en leurs éléments, des taches, des lignes ; l'impressionnisme est à l'origine de cette dispersion, mais au moins se justifiait-

elle par la vibration de sa lumière. Le « cézannisme » a rejeté aussi la lumière. Il reste les « volumes » ; on parle beaucoup des « volumes » dans la littérature des peintres. Mais quand on cherche une excuse à tant de sacrifices, on ne la trouve que dans l'effet décoratif. Ainsi la peinture se résignerait à n'être qu'un jeu de taches pour enchanter un instant les yeux. Deux voies s'ouvrent à elle : d'un côté Vinci ou Rembrandt ; de l'autre une céramique ou tapisserie persane. Nos peintres n'hésitent pas ; ils renoncent à « l'expression » pour « l'ornementation ». Pouvons-nous consentir à un tel appauvrissement? Il suffit de rappeler l'histoire pour comprendre combien notre sensibilité en serait diminuée.

L'histoire encore te rappelle comment d'autres écoles ont ainsi réduit les images de nature à des motifs d'ornementation ; ce fut la tendance constante des arts asiatiques, et les décorations persanes et arabes sont en effet parmi les choses les plus rares qui soient sorties de mains humaines. Mais ce n'est pas la peinture à l'huile qui pourra jamais créer une beauté de même ordre. C'est le caractère précieux de la matière et la difficulté du métier qui font la beauté de cette décoration ; notre peinture à l'huile n'est pas une matière précieuse ; elle n'est ni de la porcelaine, ni de l'émail, ni de la soie, ni même de la laine ; on la pose sans difficulté sur le panneau. Toute sa valeur est dans sa souplesse; ici l'art ne commence qu'avec l'imitation et la métamorphose de cette pâte colorée en lumière, en chair, en apparences de vie. Elle a été inventée par des portraitistes et des paysagistes ; elle ne donne toute sa valeur que dans le paysage ou le portrait. Si les peintres ne veulent que faire de l'ornementation,

qu'ils se mettent donc à tisser la laine, à cuire le grès, à juxtaposer des cubes de mosaïque. Mais essuyer la couleur de son pinceau sur une toile vulgaire, ce n'est rien faire de précieux, ni de rare, et c'est d'ailleurs mettre au monde un objet qui vieillit mal. La peinture ne rattrape point en charme décoratif ce qu'elle perd en valeur expressive.

Nous avons appris que l'histoire ne fait pas de sauts, non plus que la nature; les brusques révolutions ne sont pas un signe de santé. Chez certaines tribus sauvages, la langue évolue, paraît-il, avec une telle rapidité que deux générations successives ont peine à se comprendre. Une telle mobilité n'est guère enviable, car elle va jusqu'à retirer au langage son utilité première qui est de permettre aux hommes de communiquer entre eux. Ce serait le régime de notre art, si nous acceptions sans résistance toutes les nouveautés qui nous sont proposées. Chaque saison voit des tentatives pour lancer des modes inédites. Toutes ne « passent » pas. C'est, en somme, toi qui es le régulateur du mouvement. Le public juge en dernier ressort. Sois un public renseigné et non aveugle. Si tu ne parviens pas à comprendre, ne fais pas semblant d'avoir compris. La règle du jeu serait faussée. Apporte toutes tes forces de sympathie. Cherche des motifs d'admiration ; c'est une telle joie que d'admirer ! Mais n'oublie pas ces deux grandes leçons de l'histoire : d'abord l'avenir se fait avec le passé ; seule notre ignorance nous fait croire parfois à une génération spontanée ; et surtout l'art fut toujours une chose sacrée, un culte difficile et jaloux à qui les malfaçons semblèrent des manières de sacrilèges. Au Moyen Age, les artistes n'auraient pas osé peindre la Vierge avec des couleurs médiocres et

d'un pinceau négligent; la piété venait au secours de l'art. Les peintres sont affranchis maintenant de toute crainte religieuse ; c'est pour toi qu'ils travaillent; et tu n'es pas un dieu farouche. Il n'est pas nécessaire qu'ils te craignent, mais il est bon pourtant qu'ils te respectent un peu.



INDEX DES NOMS PROPRES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

L'ANTIQUITÉ

DEUXIÈME PARTIE

L'ORIENT

TROISIÈME PARTIE

LE MOYEN AGE

QUATRIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

TABLE DES MATIÈRES

CINQUIÈME PARTIE

L'ÉPOQUE CLASSIQUE

SIXIÈME PARTIE

LE XIXe SIÈCLE



IMPRIMERIE CRÉTÉ
CORBEIL (S.-ET-O.)

et.

